أحمد رجب شلتوت

والرواية غواية

قراءات

الكتاب: والرواية غواية (قراءات)

الكاتب: أحمد رجب شلتوت

الطبعة الأولى: ٢٠٢٣

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة - جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

شلتوت ، أحمد رجب
والرواية غواية (قراءات) / أحمد رجب شلتوت
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٠٢ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٣ – ٦١٦ – ٩٩١ – ٩٧٧– ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٢٢٢٩٨ / ٢٠٢٢

والرواية غواية

قراءات

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

إهداء

إلى روح جدتي لأمي: أول صوت هدهدني بحكاية..

و روح أبي: أول يد امتدت لي بكتاب

- يتألف الكون من حكايات لا من ذرات .

"موريل روكايزر"

شاعرة أمريكية

- المتعة الحقيقية في قراءة الرواية تبدأ من قابلية رؤية العالم ليس من الخارج، ولكن من خلال عيون الشخصيات التي تستوطن ذلك العالم.

"أورهان باموق"

الشغف بالحكاية.. إستعادة زمن مضى وطيف بعيد

أعتقد أن الاحتياج إلى الحكاية يلازم الإنسان منذ سكن الأرض، فآدم وحواء منذ غادرا الجنة وكابدا وحشتي التيه والوحدة، كان كل منهما يؤنس نفسه بأن يتذكر صورة رفيقه، تاقا إلى وجودهما السابق في الفردوس، فلما التقيا على الأرض ولدت الحكاية، كانت وسيلتهما للبوح واستعادة زمن مضى، وطيف رفيق بعيد، وأيضا كانت الحكاية أداة لمحاولة تناسي ما كابده كل منهما منذ وطأ الأرض.

هما إذن أول من تذوق لذة الحكاية، راويا ومرويا له. تلك اللذة التي أورثتنا كل هذا الشغف بالحكاية، الذي لم ينقض إلى اليوم. ربما لذلك استعانت الديانات السماوية كلها بالقصص، فالقصص تم استخدامها في نحو ثلث القرآن، سواء في تناول قصص الأنبياء أو في التذكير بأقوام سابقين، والأمر نفسه نجده في ثلثي الإنجيل والتوراة.

وبالرغم من ذلك لايزال البعض يصدمنا برأي سلبي في القصة والرواية (وفي الآداب عموما) ينتقص من قيمتها، ويضعها في مواجهة العلم وكأن العلوم والآداب – وهي من وجهة النظر تلك أدنى وأقل شأنا وقيمة – لا يلتقيان، مع أن الرواية كثيرا ما تحمل أبعادا معرفية، وقدرات استدلالية دعت مفكرا مثل "تزيفيتان تودوروف" للقول بأن الأدب هو أول العلوم الإنسانية. وإن ما نبحث عنه في الروايات هو معرفة الإنسان

والعالم والحياة بشكل أفضل.

وحتى لو كان أغلب القراء يريدون فقط المتعة والتسلية فإن ذلك ليس بالشيء الهين، على الرغم من أن التسلية ليست هي الفائدة الوحيدة المرجوة من الأدب، فهو عبر التّخييل يوسّع من خبراتنا و يمنحنا نظرة أكثر اتساعا وشمولا لأنفسنا وللعالم. فالمشاعر التي قد تغمر القارئ، وأحلامه التي تتشكل أثناء ممارسته القراءة، يكون لها تأثير ليس فقط في فهمه للرواية، ولكن أيضا في وجوده كله.

وهنا أشير إلى "ماريو فارجاس يوسا" الروائي البيرواني الحائز على جائزة نوبل في الآداب، حينما تحدث عن حفنة من الشخصيات الأدبية أثرت في حياته بشكل أكثر استدامة من عدد من الناس الذين عرفهم فعليا. وربما قصد الروائي "عبدالرحمن منيف" نفس المعنى، حينما قال: " إنّ الروايات المهمة يبدأ أثرها عندما تنتهي".

وقبل كل هؤلاء قال مارسيل بروست صاحب "البحث عن الزمن المفقود" إن «الحياة الحقيقية، الحياة المُكتَشَفَة أخيرا والمتميزة، الحياة الوحيدة التي عِيشَتْ بشكل حقيقي، هي الأدبُ». وكان بروست يرى أنه «عن طريق الفن، فقط، نستطيع أن نَخرُج من ذواتنا ومعرفة ما يراه كائنٌ آخَرُ من هذا الكون الذي هو ليس عالَمُنَا، والذي ظلتْ مَشاهِدُهُ مجهولةً كما هو حال المَشَاهِدِ التي يمكن أن تكون في القَمَر»، والحديث بصيغة الجمع هنا معناه أنه لا يقصر تأثير الأدب على الكاتب فقط، ولكن أيضاً بالنسبة للقارئ.

وأخيرا أجاب الروائي الأمريكي بول أوستر، عن سؤال متكرر، وهو: "ما الفائدة من الفن، وخصوصًا الفن القصصي؟"، بأن "الكتابة هي ما يمنحنا هويتنا كبشر، وأن سحر القصص يكمن في أنها تجرك إلى أعماق الجحيم دون أن تؤذيك في نهاية الأمر، بل تدفعك لأن تواجه مخاوفك، وأن هؤلاء الذين أصبحوا آباءً الآن لن يجدوا صعوبة في استحضار الانتباه المنتشي الذى يشع في عيون أطفالهم حين يقصون عليهم حكاية ما".

كذلك تحدث آخرون عما أسموه بالوظيفة التخاطرية للرواية، فقد يضبط القارئ نفسه وهو في حالة تلقي لأفكار من شخصية روائية، مما يفسر تلك العلاقة العاطفية الاستثنائية التي قد نشعر بها تجاه شخصيات روائية، بحيث نشعر بأنهم يعيشون، يتكلمون، يفكرون، يتحركون فينا. لذلك قال الفرنسي "فانسان جوف" أن "الآخر في النص، سواء تعلق الأمر بالراوي أو بأحد الشخصيات، يرسل إلينا دومًا، عبر الانعكاس، صورة عن أنفسنا".

***

ليس في تأكيد الأدباء على أهمية الأدب أي مبالغة، فأقوالهم لامست حقائق يؤكدها العلم، فمثلا المفكر والمحلل النفسى "إريك فروم" إقترح دراسة بعض النصوص الأدبية لبلزاك، ودوستويفسكي، وفرانز كافكا؛ لاكتشاف فهم عميق للإنسان، قد لا يتوفر بالقدر نفسه في كتب التحليل النفسي.

فمثلا يمكن لمعايشة تجارب ومحن شخصية خيالية أن تفتح أعيننا على مشاكل كنا نتجاهلها، وتثير محادثات مفيدة، أو تقدم حلولا لمشكلة قد

تبدو مخيفة أو مستعصية. وأيا كانت المشكلة التي تجد نفسك فيها، هناك دوما كتاب يذكرك بأن أناسا قبلك عايشوها.

كذلك عندما نقرأ رواية، ونتفاعل مع أحداثها شخصياتها يزيد في الجسم مستوى هرمون الأوكسيتوسين، وهو ما يطلق عليه "إكسير الحب"، ويرتبط الأوكسيتوسين بالتعاطف والثقة وبناء العلاقات، وله فوائد علاجية لعدد من الحالات المرضية، بما في ذلك الاكتئاب والقلق، لذلك فهو عنصر مهم يفيد في تحسين قدراتنا على التواصل مع الآخرين.

وقد وضع الروسى نيكولاس روباكن المؤسس الحقيقي لعلم نفس الكتاب، قواعد تعد أساسا للعلاج بالقراءة، ومن أمثلتها: "الكتاب ليس وعاء لنقل المحتويات، ولكنه وعاء يعلق عليه القراء إسقاطاتهم، ذلك أن القارئ إنما يجسد ظواهره النفسية طبقا للكتاب الذي يقرأه، وكل قارئ يعرف إسقاطاته، ولا يعرف الكتاب نفسه"، وقوله: "هناك قوتان تعملان خلال القراءة، هما: عقل المؤلف الذي أبدع الكتاب، وعقل القارئ الذي يعيد إبداع أو تركيب الكتاب طبقا لأغراضه هو".

***

والعلاج بالرواية أو العلاج بالسرد هو شكل من أشكال العلاج النفسي، الذي يسعى لمساعدة الناس على تحديد القيم والمهارات والمعارف التي يجب أن يحيوا من خلالها، حتى يتمكنوا من التصدي بفاعلية للمشاكل التي يواجهونها مهما كانت، وفي العلاج بالرواية يسعى المعالج لمساعدة الشخص في عن طريق مشاركته في تأليف رواية جديدة عن نفسه من

خلال التحقيق في تاريخ تلك الصفات.

والمبدأ الذي يقوم عليه العلاج بالقراءة هو مبدأ "التكامل الإنساني" أي الإنسان الذي تتكامل لديه الاحتياجات كلها، من جسدية وعقلية ونفسية، ولذا لا يمكن فصل جانب عن آخر. وشجع هذا المبدأ على ظهور علاجات نفسية مثل العلاج بالشعر وبالموسيقى والفن التشكيلي، والعلاج بالقراءة، والإنسان بطبعه راو قصص، فعندما نتحدث عن مشاعرنا، أو نتحدث عما مررنا به في العمل أو الطريق أو في أي موقف نحكي قصة، فضلا عن أن رواية القصص وقراءتها أمور ذات فائدة كبرى لصحتنا النفسية، وهذا ما أكدته الدراسات في مجال علم النفس السردي وجود صلة بين سرد القصص والصحة النفسية، فسرد القصص يساعدنا على استكشاف ذواتنا، والتفكير فيها، وبالتالي يعزز عملية الشفاء والتعافي النفسي.

ويعد العلاج النفسي عن طريق السرد القصصي من أهم الأساليب المتبعة لدى المعالجين النفسيين، فالسرد يزيد وعي الحالات المرضية بذاتهم وتعزيز قدراتهم المعرفية للتمتع بالحياة من خلال إنتاجهم القصصي. وبالتالي يساعد على تحديد الأفكار والمعتقدات والقيم والمهارات والمعارف التي يجب أن يحيوا من خلالها، حتى يتمكنوا من التصدي بفعالية للمشاكل التي يواجهونها مهما كانت، حيث يسعى المعالج من خلال وسيلة فنية تسمى «التعبير الحر» لمساعدة الشخص أو الحالة المرضية لتأليف قصة جديدة عن نفسه، وهو ما يساهم في إكسابه مهارات جديدة خصوصا عندما يعيد سرد أو كتابة قصته من جديد ليركز على جوانب كان غافلا عنها تعطي

المزيد من القوة لشخصيته الذاتية.

لذلك انتشرت في بعض البلدان مؤسسات متخصصة لرواية ومشاركة القصص بهدف تحسين الصحة النفسية، وهو ما يسمى بـ"العلاج السردي". فمثلا أسست آني بروستر، الأستاذ في كلية الطب بجامعة هارفارد منظمة **Health Story Collaborative**، وهي منظمة غير ربحية تهدف لمساعدة المرضى على فهم صدماتهم النفسية عن طريق رواية وتبادل القصص.

وقد اكدت أبحاثها حول الهوية السردية أن أولئك الذين ينظرون إلى تحدياتهم السابقة والعقبات التي مروا بها بانفتاح أكبر، والذين يروون قصص حياتهم بأفكار تدل على منظور واسع، يتمتعون بمستويات أعلى من الصحة العقلية والنفسية والنضج، فمن خلال رؤية قصتك الشخصية من منظور مختلف أكثر انفتاحاً يمكنك تحسين صحتك النفسية.

***

هكذا يتضح لنا منبع قوة الرواية التي أزاحت الملحمة عن عرشها، فقد ارتبطت بالإنسان وبواقعه اليومي المعاش، ولذلك يطول عمرها وتتجدد منابعها، ويستمر الشغف بها الذي يمنحها كل تلك القدرة على الغواية.

الحكاية الأسطورية والتشكيل السردي في "أبناء حورة"

كان الروائي والناقد الإنجليزي "مالكولم برادبري" يرى أن حضور أسطورة قوية وشخصيات أخلاقية نوعا ما، فضلا عن الحبكة المعقدة يضمن وجود رواية جيدة، وهذا ما اتبعه الكاتب "عبدالرحيم كمال" في روايته "أبناء حورة" *، والكاتب بالطبع لم يقصد الالتزام بروشتة برادبري لكن تلك هي قناعاته في الأساس كما تجلت في المسلسلات التليفزيونية العديدة التي ألفها، ومنها مثلا " ونوس" و"الرحايا حجر القلوب"، وحتى حينما استلهم شخصية تاريخية معروفة مثل "شيخ العرب همام" رأيناه يمنح الأحداث التاريخية أبعادا صوفية أو أسطورية، وهو في غالبية أعماله يقدم حكاية تتسم بالغرابة، تقدم صراعا بين الخير والشر. وهذا بالضبط ما اتبعه الكاتب في روايته "أبناء حورة" التي سعى فيها إلى استلهام الأسطورة في بناء فني يفيد من التراث الحكائي العربي، خصوصا كتاب ألف ليلة وليلة.

إن الحكاية الأسطورية ليست مجرد بناء حكائي مفارق للواقع، بل تأتي كاستجابة إبداعية لضرورة تاريخية أو ثقافية تستدعيها، ولا تكتفي الصياغة الأسطوريّة للواقع بتحطيم قوانين العقل فحسب، بل تعمل على إعادة إنتاج هذه القوانين وفق رؤية جديدة تتجاوز الحدود بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، وهي تبتدع قوانينها الخاصة التي تتجاوز السائد في محاولة منها لتملّك الواقع الذي تعاينه تملّكاً جمالياً قادراً على إعادة النظام إلى واقع مفعم بالفوضى، والظلم والتهميش والاستلاب، وهي كنتيجة لتفكير

أسطوري أو خرافي ليست ارتدادا معرفياً إلى البدائية، بقدر ما تمثل محاولة لفهم الواقع ومعايشته بشكل يمكّن من احتمال الراهن من جهة، ومن مواجهة المستقبل من جهة أخرى.

والتفكير الأسطوري بهذا المعنى ليس "مجرّد انسراح طليق للذهن، يتجاهل الواقع أو يحاول الهرب من مشاكله بقدر ما هو محاولة للتسامي على التجربة المعيشة، ومحاولة لتفسير التجربة وتنظيمها وتوحيدها. وأيضا محاولة لوضع دعامة تحت فوضى التجربة تمكّنه من الكشف عن معالم بناء ما، معالم التنسيق، والتماسك، والمعنى".

ويرى بعض النقاد أن الارتباط بالأسطورة في الأدب الحديث، ليس عودة، وإنما هو استمرار، فقد رأى نورثروب فراي أن الأدب تكرار للأسطورة، وليس محاكاة للواقع، فالأساطير تشكل أنماطاً أولية ما تزال قائمة، تتكرر باستمرار في الأعمال الأدبية، تمنحها مادتها، وتملي عليها بنيتها، وما يظهر في العمل الأدبي من شخصيات وأحداث تبدو مشابهة لمثيلاتها في الحياة، ليست في الحقيقة إلا رموزاً للميول الأساسية لدى الإنسان البدائي، مشابهة للأنماط الأسطورية التي كانت قد عبرت عن تلك الميول من قبل.

وبذلك تصبح عودة الروائي إلى الأسطورة، ذريعة فنية تستلهم من الأسطورة تقنياتها في تشكيل السرد، ليكون طريقة جديدة في ارتياد العوالم الروائية، وبذلك يصبح التكنيك الأسطوري هو ذاك النزوع الأسطوري القائم على "استلهام الأسطورة أو استيحاءها، على نحو كلي أو جزئي، ظاهر أو مضمر، أو استدعاء الرموز الأسطورية، أو بناء عوالم تخييل روائية.

وبهذا المعنى تصبح عودة رواية "أبناء حورة" إلى الأسطورة بمثابة أهجية للواقع ومحاولة لإعادة صياغته ليس كما تقوله مظاهره المادية, بل بما يعبّر أيضاً عن ذلك "الصراع الحادّ، الساخر، اللاذع، بين فقر الواقع وغضب المخيّلة المخنوق".

يحكي الراوي عن إوزة بيضاء أحبت إنسيا، وباحت له قبل أن يمرر سكينه على رقبتها، قالت أحبك يا طاهر، فوقع السكين من يده، فردت جناحيها فإذا هي فتاة فائقة الحسن أسمها نورا، تأخذه وتطير به بعيدا لتحط في جزيرة كأنها الجنة، يؤسسان لعالم جديد فكأنهما آدم وحواء زمانهما، تنجب له توأما ذكرا (عشق ذكر برأس طائر وجسم إنسان) وأنثي (غرام، برأس إنسان وجسم طائر)، "أما عشق وغرام فتفرقا في البلاد، فحط كل واحد منهما في بلد، وعشق كل واحد منهما إنسيًا وإنسية فتزوج عشق ببهجة، فتاة كانت تبيع مع أبيها العسل، وتزوجت غرام بأسعد؛ فتى كان يبيع مع أمه اللبن. وماتت غرام وزوجها أسعد من دون إنجاب، وأنجب عشق من بهجة ابنة بائع العسل السيدة حورة".

فأي سيدة تلك هي ابنة العشق والبهجة؟ ولعل الكاتب منحها اسما يصفها، فحورة لغويا مؤنث حور، وحور جمع حوراء، اسم مشتق من الحَوَرُ وهو يعني المرأة التي تتميز بسواد العين وبياضها الشديد، وهو اسم علم مؤنث يطلق على النساء الجميلات المَوجودات في الجنة.

وقد يكون للاسم دلالة أخرى مرتبطة بالإله حورس، و الربة "حتحور" التي ارتبطت بالسماء، و"حور" السماوي، ووصفت بـ (سيدة السماء)،

و(سيدة النجوم) كابنة للمعبود "رع". ومن المعلوم أن حتحور أو حوط حور يعني "حضن (أم) حورس"، فأبناء حورة قد يكونوا من سلالة أبناء حورس الواقفين على زهرة اللوتس لمحاسبة الموتى، ويرجح ذلك أن حورة وأبنائها كلهم من ذوي المناقير الزرقاء، فاللون الأزرق هو لون السماء ورمز البعث عند الفراعنة، وقد ارتبط بحتحور.

تحكي الرواية عن حورة الطائر الضخم، الذي يحمل رأس أنثى فاتنة، تضع حورة بيضها في أربعة أماكن هي مصر وتونس والمغرب ودولة متخيلة من كل اللاجئين، ويخرج من البيض أبناؤها العمالقة الأربعة عشر يتَوزعون في البلدان المختلفة بين مصر (سبعة)، وتونس (خمسة) والمغرب (الحر الواثق) وابنة فاتنة أيضًا هي (الحسن الساري).

وتبدأ الحكاية باكتشاف سكان القاهرة لبيضة حورة، فيقفون في "طوابير ممتدة لأكثر من عشرة كيلو مترات (...) وكثرت التوقعات والتخمينات حول تلك البيضة النبّاضة ومتى وُضعت في هذا المكان؟ ومن هي أمها؟ لابد أنها طائر ضخم يُشبه طائر «الرُخ» في الحكايات القديمة ومتى سيهبط ذلك الطائر الأنثى ليرقد على بيضته؟ وهل سيتحمل الناس رؤية ذلك المنظر المفزع لطائر عظيم بجناحين يُغيبان السماء والشمس إذا هبط نهاراً؟ ويغرق الميدان في الظلمة التامة إذا هبط ليلاً".

يحاول أحدهم أن ينهي الأمر برمته فيقرر تحطيم البيضة الضخمة، يهوي عليها بالمرزبة، "وإذا به يجد السماء قد أظلمت من فوقه إظلاماً تاماً وصوت رفرفة يجعل الهواء يكاد يقتلعه من مكانه، فقد حضرت حورة لتنقذ

بيضتها، " واستقر الطائر الأنثى الضخم على أرض الميدان فوق بيضته وهو ينظر بغضب شديد نحو المسكين ضئيل الحجم الذى طاشت مرزبته، لم تكن رأس الطائر بالرأس العادية للطيور، كانت رأس سيدة ثلاثينية بشعر طويل بنى ناعم مُنسدل وعينين بنيتين متسعتين ورموش طويلة سوداء ووجه أبيض مدور وخدود كلثومية وشفاه غليظة وكان لها نهدين كالنساء ولكن يحيط بهما الريش كفستان من فساتين النجمات في أوائل القرن وأخذت تُحدق والرجل يتراجع ثم تنظر للبيضة في حضنها بحنان ثم تُعاود التحديق للرجل الذى خارت قواه تماماً ونام على الأرض ورفع يديه لأعلى مستنجداً منها بالسماء ومدت أنثى الطائر فمها إلى ساقيه والتقمتهما وبدأت في تكسير بيضتها برأسه، كانت ترفع جسده في الهواء وتهوى برأسه على قشرة البيضة مرات متتابعات والناس تصرخ، إلى أن نجحت تماماً في كسر بيضتها وألقت بجثة المسكين بعيداً بكل قوتها فهوت في نهر النيل كحجر طائش".

ونلاحظ هنا أن حورة اختارت لبيضها أماكن مثل ميدان التحرير في القاهرة وساحة الاستقلال بتونس، وهي أماكن ارتبطت بالثورات المطالبة بالعدل والحرية، فكأنها تنتصر لهذه القيم، وهذا ما يعلنه أبناء حورة، ففي ميدان التحرير يخرج من البيضة سبعة عمالقة، ويعلنون قيام دولتهم، يقول أحدهم: "بسم الله... لم نقتل منكم إلا من حاول قتلنا، رجل أقبل يريد تكسير بيضتنا فانتقمت منه أُمنا، وقبل ذلك لم يمت منكم إلا من خالطه الوهم ولعبت برأسه الشياطين، فما تلك الأسماء التي سمعتموها إلا همسات كنا نهمس بها أوقات لعبنا داخل البيضة، وقادكم فضولكم لسماعها، وقادكم وهمكم إلى الموت بسببها، نحن الأخوة السبعة أبناء السيدة المحترمة

حورة سنحكمكم سبع سنين بالعدل إذا عدلتم، وبالفضل إذا تفضلتم، وبالظلم إذا ظلمتم، فما نحن إلا انعكاسا لأفكاركم وسلوككم فأرجعوا إلى بيوتكم وكونوا حذرين فهذا هو اليوم الأول في السنة الأولى من حكم أبناء حورة".

هكذا يعلنون دعائم دولتهم التي تستمر طويلا – ربما لأنها قامت على العدل – حتى تنكسر أمام طاكين وجيوش الراصدة، لكن سرعان ما يلقي طاكين حتفه، وينتهي رماح من حكايته، فما النص كله إلا حكاية، لكن أحدهم يهمس له: هل تظن أن الحكاية انتهت يا رماح؟ ليوحي السؤال أن موت طاكين كان نهاية مؤقتة، لكن غيره قد يأتي ليتجدد الصراع.

كان ياما كان

إعتدنا جميعا عند سماعنا الحكايات، أن يبدأ راوي الحكايات بلازمة يفتتح بها حكايته وهي "كان ياما كان" للتأكيد على أن أحداث حكايته تنتمي إلى الماضي، وهذا طبيعي فالراوي دائما يستعيد حكايات منتهية، لكن "عبدالرحيم كمال" يبدأ حكايته من المستقبل، يفتتح روايته هكذا: "وحين ترك الإنسان الشوارع في السنة الثلاثين بعد الألفين والتزم بيته، لم تستعد الأرض عافيتها فقط، بل استعادت أيضاً حشرات وحيوانات عافيتها بقدر مبالغ فيها. (...) وكانت معارك شرسة في السنة الحادية والثلاثين بعد الألفين بين البشر وبين ما تضخم من تلك الكائنات انتصر فيها البشر في بعض القارات وانتصرت الحشرات والحيوانات في قارات أخرى، أما ما حدث في إفريقية وفي شمالها تحديداً فهذا هو الأكثر عجباً والأشد غرابة."١٣"، فكأن الإنسان هو من أفسد الشوارع بحركته، لذلك

فالرواية تهجو واقعنا الحالي، وتقفز فوقه إلى المستقبل لتجعل من الحاضر ماضيا يمكن أن تحكي عنه، وهكذا يرتد عبلا الفلاش باك إلى عام ٢٠٢٠ وبداية ظهور وباء الكورونا، الذي تراه الرواية من صنع الإنسان وليس عقابا إلهيا.

***

يصدر الكاتب لروايته بصفحتين يسميهما مقدمة، يتحدث فيها عن متابعته لطائر ويرسى قواعد الفرجة وتتمثل في المتابعة الصامتة لما يرى مع اطلاق العنان للخيال ربما لتعويض ثبات الجسد وقت الفرجة. ولعل الكاتب يطالب قارئه بالتزام القواعد نفسها ليتمكن من سبر أغوار الرواية التي استعار الكاتب لها إطارا دراميا يحتوي أحداثها، ويتشابه مع البناء التقليدي للدراما ثلاثية الفصول، وهكذا جاء الباب الأول (حورة) ليمثل استهلالا للحبكة، وفيه يحكي تاريخ حورة وأبنائها، وفي الباب الثاني "حور ونور" وهما حفيدي حورة ويحاولان إرساء قيمة الحب لتضاف إلى قيمة العدل التي امن بها الآباء. ثم يجيء الباب الثالث (الراصدة) فيقدم الخصوم الذين يملؤون الأرض بالجواسيس، ويصور الصراع مع طاكين ملك الراصدة، الذي قرر أن يكون سيدا للأرض وبطلا لكل الحكايات.

وثمة أثر آخر لخبرة الروائي بالكتابة الدرامية، يتبدى في كثرة الاعتماد نسبيا على الحوار، اعتمد بشكل كبير على الحوار، مما أسهم في إبطاء السرد في بعض المواضع، لكنه أسهم في تطوير الصراع الدرامي كما كان كاشفا عن الشخصيات سابرا لأغوارها، كما في الحوار بين أمجد والشيخ صفي الدين، يكشف حوار أمجد ما يخفيه في نفسه من مشاعر سيئة تجاه أخويه، يقول:

"وأحمل أبناء بدر الدين ونيرة وألهو معهم ثم أموت بلا أثر كأنني لم أمر بقدمي على هذه الأرض، لم يجئ أمجد إلى تلك الدنيا، ها أنا والعدم سواء، بأي شيء تطيب خاطري وتمنحني الصبر؟"

فيرد الشيخ صفي الدين بيقين: "أثرك يبقى في حكم عادل وقول رحيم (....) أثرك يبقى في ستر سترت به بدن فقير، وفي لقمة أطعمت بها فم جائع"، وحينما يلمح على وجه أمجد علامات عدم الاقتناع بما يقول شيخه، يتحسر الشيخ ويستطرد: "أتدري يا أمجد من هو الذي بلا أثر الآن؟ إنه أنا" ثم يكمل بغضب موضحا يقينه بضياع أثره: "ضاعت كل حكمة لقنتها لك صغيرا، كل زهرة قربتها من أنفك لتشمها، كل قمر أرسلت نظرك إليه لتقتبس روحك من نوره"، ويكون طبيعيا مع احتدام الصراع وبلوغهما ذروته أن يعلن الشيخ: "يا أمجد لا مكان لي معك ومع شيطانك، إما أنا وإما هو".

هكذا وفي مكان ثابت محدد هو القاعة التي جمعت بينهما، يؤدي الحوار الطويل نسبيا إلى توقف السرد لكنه ينوب عنه في الكشف عن نفسيتي الشخصيتين، ويوضح تصاعد الصراع النفسي بينهما بما يمهد لافتراقهما.

وفي داخل هذا الإطار الدرامي يقدم عبدالرحيم كمال عنقودا من الحكايات المتداخلة، والمتفرعة عن حكاية مركزية هي حكاية حورة وأبنائها، مستلهما في ذلك آليات البناء السردي في كتاب "ألف ليلة وليلة"، فتأتي الحكايات الفرعية مكملة لبعضها البعض ليس في تواتر وتوالي أحداثها بل في أثرها وفي تفسير كل منها للأخرى أو في علاقتها بالحكاية المركزية، وقد لجأ الكاتب إلى هذا الشكل لأسباب عدة منها مناسبته للجو الأسطوري

الذي يغلف أحداث وشخصيات الرواية، ومنها أنه يفيده في سد العديد من الثغرات السردية التي قد تنشأ نتيجة لتعدد الأماكن وتمدد الأزمنة ووفرة الشخصيات والأحداث.

فهذا الشكل فضلا عن الإطار الدرامي ثلاثي الفصول الذي احتوى الحكايات، ساعده في تجنب العديد من الثغرات السردية، فقد انتهى الباب الأول بالدنيا وقد أظلمت إثر سقوط رماح الذي سقط على الأرض إثر تلقيه عصا غليظة على رأسه، معلنا بذلك عن انتهاء حكم العمالقة من أبناء "حورة"، ويبدأ الباب الثاني من الرواية، متتبعاً آخر نسلها، وقافزا فوق حاجز زمني يمتد لعقود وعقود لكن تتبعه لم يكن ليضيف شيئا لما حكاه الراوي في الباب الأول، ونفس الأمر يتكرر مع نهاية الباب الثاني يحل الضباب الكثيف ليمهد للانتقال إلى الباب الثالث وحكم الراصدة، وظهور دولة اللاجئين، فيصور سعي "طاكين"، للاستيلاء على حكايات وتاريخ الشعوب.

في دراسته "ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، يخلص الكاتب العراقي داود سلمان الشويلي ، إلى أن حكايات ألف ليلة جاءت كعنقود العنب في تصميمه، والرابط لمجموعة من الخيوط السميكة التي كانت هي الأخرى تحوي على مجموعة من الخيوط الخضراء الرفيعة التي تحمل حبات العنب، وهي بهذا التنظيم الفني الرائع تمثل في بنائها عنقوداً واحداً أساسه "حكاية المفتتح" حيث تتفرع منها، حكايات أخرى أطلق عليها اسم "حكايات الإطار" أي الجامعة لنوع آخر من الحكايات، لا تختلف عنها بشيء، ولكنها تدخل في بنائها ومحتواها، وقد أسماها بحكايات التضمين، أي الحكايات التي جاءت ضمن حكايات الإطار.

ثم توالدت حكايات أخرى داخل حكايات التضمين أسماها حكايات خارج السياق. لأن حكايات التضمين لها ما يعلل سبب ورودها داخل حكايات الإطار حيث ترتبط بالمحتوى العام بوشيجة أو أخرى، كأن تكون بسبب حكمتها، لأنها تحمل دلالاتها الرمزية لحديث ما، أو أن تكون للتسلية، أو... الخ ولكن حكايات خارج السياق لا تفيد المحتوى العام لحكايات الإطار بشيء اللهم إلا إفادة حكايات التضمين منها، وقد جاء النوعان الأخيران إما لاتخاذهما عبرة، أو للتسرية عن أحد شخوص الحكاية، أو لدفع مكروه عن أحد الشخوص.

وهكذا يحدد الشويلي أربعة أنواع تتوزع عليها حكايات ألف ليلة، وهي:

١ . حكاية المفتتح: وهي حكاية الملك شهريار وما جرى له من أحداث منذ اكتشافه لخيانة زوجته الأولى وحتى نهاية الليالي.

٢ . حكايات الإطار: وهي الحكايات التي أخذت شهرزاد تقصها أمام زوجها الملك شهريار.

٣ . حكايات تضمينية: وهي الحكايات التي تدخل ضمن حكايات الإطار ولها دلالاتها الفنية والمضمونية.

٤ . حكايات خارج السياق: وهي الحكايات التي ترد داخل الحكايات التضمينية دون أن تفيد شيئاً في مجمل أحداث حكايات الإطار أو الحكايات التضمينية.

والقارئ لرواية "أبناء حورة" يجد الأنواع الأربعة متوفرة في ثنايا الرواية، فحكاية المفتتح هي حكاية حورة وأبنائها العمالقة، ونتعرف عليها

ابتداء من الصفحات الأولى للرواية، وقد مهدت حكاية المفتتح لفعل القص شكلاً ومضموناً ليقوم بدوره في نقل مجموعة من الحكايات الأخرى، وهنا ينشأ الفارق بين حكايات ألف ليلة وحكايات أبناء حورة، ففي ألف ليلة لا علاقة للحكايات التضمينية بالحكاية الأولى إلا بما يطيل من زمنها، بينما في "أبناء حورة" نجد الحكايات مترابطة وتتصل كلها بالحكاية الأولى لحورة الكائن الأسطوري نصف البشري ونصف الطائر.

نزوع صوفي

تتناص رواية "أبناء حورة" مع القرآن في مواضع عديدة، وقد يأتي التناص بذكر آية قرآنية أو باستلهام قصة قرآنية كأهل الكهف، وهدهد سليمان، أو حكاية النبي موسى مع الخضر، والنبي يونس مع الحوت، لكن الرواية المشغولة أساسا بالعدل وبالحب في معناه الإنساني تستلهم الرموز الصوفية، وهذا ما يحدث كثيرا في أعمال عبدالرحيم كمال الدرامية أو الروائية، وربما يكون الميل للأسطورة عند الكاتب أحد تجليات نزوعه الصوفي، فقد يكون تمثلا لكرامات وشطحات الصوفية.

كذلك يتمثل رموز الصوفية وخصوصا رمز الطير. كما أن معادلة النفس البشرية بالطائر موجودة سواء في الأساطير أو في آثار المتصوفة من "الحلاج" وحتى "الرومي" فالروح البشرية عندهم مثل الطائر قد تختار أن تظل محبوسة في قفص في هذا العالم الفاني أو أن تنطلق صوب الحرية، وهو طيرانه يرمز إلى تجربة البحث الروحي والارتقاء نحو الله.

ونجد في كتاب "منطق الطير" لفريد الدين العطار، طيورا كانوا معروفين

داخل سربهم مثل الهدهد والصقر والببغاء والطاووس والعندليب والحسون والبطة والحجلة، ويشير كل طير منهم إلى أنواع من الصفات البشرية. فمثلا الهدهد عند المتصوفة رمز للمعرفة والحكمة أما في "منطق الطير" فإنه يرمز إلى شيخ الطريقة الصوفي، أو الإنسان الكامل الذي خبر هذا الطريق.

والطيور في رواية أبناء حورة لها نفس المكانة فيجعل منها المؤلف نقيضا للإنسان، ويجعلها معادلا للقيم التي تنتصر لها الرواية وهي قيم الحب والعدل والخير، فإذا كانت حركة الإنسان في الكون هي سبب الوباء الذي أجبره على العودة إلى البيت، فإن العدل لا يتحقق إلا في ظل حكم أبناء حورة، وهم السلالة الناتجة عن تزاوج الإنسان بالطير، أو الطير الذي يمتلك رأس إنسان، أي الطير الذي يمكنه أن يعقل ويفكر.

كذلك يتجلى النزوع الصوفي عند المؤلف في شخصية الشيخ "صفي الدين" الذي يتخذ من الحب مذهبًا، فيجمع بين راشد ومنحة المنان، والذي يجمع أيضًا بين كل من نور وحور، وكل من الرياحي التونسي والملكة نيرة، فالشيخ صفي الدين لم يكن مجرد محب بل كان تجليا للحب وهو الرمز الصوفي الأسمى، وهو السلاح الأقوى الذي مكن أبناء حورة من الانتصار على طاكين.

---

* أبناء حورة ، رواية ، عبدالرحيم كمال ، دار الكرمة، القاهرة، ٢٠٢١

أشباح بروكسل" .. استلاب الذات في مواجهة الآخر

كثيرا ما تهتم الرواية بالبحث في العلاقة بين الذات والآخر، فلا يمكن تصور الذات (الفرد) بدون تصور الآخر (العالم)، والروائي ينظر إلى الآخر من خلال ذاته، أي من خلال تمثله له، وصورة كل من الأنا والآخر، وهي صورة متخيلة مبنية وفقا لمرجعيات ثقافية متنوعة، كانت واضحة سواء في الأعمال التي عالجت العلاقة مع الآخر الغربي في فضائه مثل "عصفور من الشرق" و "الحي اللاتيني" و "موسم الهجرة إلى الشمال"، أو التي تعاملت مع الآخر في فضاء "الأنا" كما في بيضاء يوسف إدريس أو أصوات سليمان فياض، غير أن مسألة الذات والآخر لم تعد بنفس الوضوح الذي كانت عليه مثلا، والحدود بينهما يشوبها التداخل والالتباس أحيانا، فالذات قد تنقسم على نفسها، ليصبح بعضها هو الآخر، كما أن الآخر لم يعد دائما هو الغرب عدوا أو غريما، وبحسب قول جيمس بالدوين " الأنا والآخر مولودان معا"، وهكذا لا تتكون صورتنا للذات بمعزل عن تصورنا للآخر.

الروائي مُحَمَّد بركة يقدم في "أشباح بروكسل" * رواية سيرية أو أوتوبيوجرافيه، تتمحور حول شخصية وحيدة هي شخصية الراوي مكاوي، فلا نرى إلا ما يراه، ويقدم لنا الأحداث والأماكن والشخصيات الأخرى من خلال عدسته هو.

والرواية السيرية هي دائما رواية فردية تعتمد على الحكي والتذكر، يبدأ بركة روايته واصفا النسيم المنعش البارد بأنه هدية السماء و هي ترقب بعين فضولية قافلة صغيرة تسير عبر شريط ترابي ضيق بمحاذاة بحيرة فضية

اللون لا حد لفتنتها. هذا من وجهة نظر الراوي مكاوي، الذي يبلغ تأثره بالطبيعة مداه فينعكس على رؤيته لصديقته كارلا " الشقراء التي نحتها بديع السماوات من صلصال الغواية و رشها بعطر اللامبالاة ،فجاء قدها ممشوقاً مثل غصن صنوبر، طرياً مثل أنفاس الصباح". هكذا ومنذ الصفحة الأولى يقر باستلابها لذاته، يقول "قدري أن ألملم وراءها الشظايا المتناثرة".

ويترك لها مهمة الدفاع عنه في مواجهة برناردينو، تقول "هو ليس عربياً، هو مصري ينتمي إلى حضارة كليوباترا التي ركع أمامها قادة روما"، ليرد برناردينو بانفعال " أليست العربية لغته، فهو بحق الجحيم عربي، ثم إنني لم أقل أنه إرهابي أو محتقر للنساء رغم أن البعض قد يرى أنه كمسلم من الشرق الأوسط ربما كان كذلك". كلام برناردينو يعيد رسم الصورة النمطية للعربي المسلم في الغرب، وكارلا كانت معنية فقط بنفي تلك الصورة عن مكاوي وحده، أما هو فالتزم الصمت وكأن الأمر لا يعنيه، أو كأن كارلا نطقت بلسانه حينما رأته مصريا وليس عربيا.

هكذا تعبر الرواية مبكرا عن تشظي الذات، المنشغلة بنفسها وبحاضرها فقط، فلم يتذكر عن ماضيه إلا ما يدفعه للخروج، يحكي عن عمله صحفيا في جريدة قومية، "حذروني بشكل مهذب من أن انتقادي للسلطة الجديدة حتى لو كان عبر منابر إعلامية أخرى يضعهم في حرج بالغ حيث أنني محسوب شئت أم أبيت عليهم"، يتم نقله وتخفيض مزاياه، ولما لم ينفع معه العقاب حاولوا غوايته بنقله إلى بروكسل مديرا لمكتب الجريدة هناك، ويزيدوا في إغرائهم له "هناك زميل يعمل مراسلاً لنا بعقد مؤقت سينتقل من باريس إليك ليكون مساعداً لك. هو يجيد الفرنسية

التي يتحدث بها إقليم بروكسل و لديه مصادر مهمة في البرلمان الأوربي و المفوضية الأوربية و سيتولى إعداد معظم الرسائل التي سننشرها باسم مكتب بروكسل. ألم أقل أنه ليس مطلوباً من سيادتك سوى الدلع و الاستجمام ؟"، مكاوي يقبل الرشوة راضيا، ويلتزم بشروط الاتفاق، حتى مع نفسه لم يتذكر ولا مرة أي موقف من مواقفه المعارضة والتي جعلته مستحقا لمثل تلك الرشوة الباهظة، فقط يشير إلى الحر والزحام في وطنه، ويتذكر عرضا طليقته لمرة واحدة، وكأن طلاقه منها كان طلاقا من الوطن كله، بما يسمح له الاستغراق في علاقته بكارلا، التي تنتقل معه إلى بروكسل.

تدنيس الملاذ

يحكي له المستشار الإعلامي عن تحايل المقيمين العرب على القانون من أجل الحصول على إعانة بطالة، نقرأ: " أنهم طيبون لحد السذاجة، يصدقون سريعاً ما تقول ولا يتوقعون منك أن تكون مخادعاً أو تتلاعب بهم، و هذا ما التقطه أشقاءنا العرب المهاجرون، فعرفوا كيف يطوعون السيستم لصالحهم. برعوا في إخفاء عملهم الحقيقي وتقديم الأوراق التي تثبت حقهم في الإعانة الاجتماعية".

تختار الذات المستلبة من الحكايات والذكريات ما يحفظ توازنها نفسيا، لم يختبر الراوي صدق أو عمومية ما قيل له، وحينما يصحو على صخب حملة أمنية تلقي القبض على جاره المغربي، يتذكر فقط أنه كان غامضا ومن عينيه الضيقتين تلوح نظرة تجمع بين السخرية والغضب. يقتنع سريعا بأن جاره إرهابي، حتى قبل إدانته، ويوقف السرد ليعد تقريرا عن

اللاجئين السوريين، يقدم خلاله معلومات غزيرة عن طرق التهريب وكيفية وصول اللاجئين إلى بروكسل عبر طرق غير شرعية، هكذا يتحول الغرب إلى ملاذ آمن يدنسه الفارون إليه هربا من الفقر أو القمع أو الموت.

يستغرق مكاوي كثيرا في علاقته بكارلا، ويترك أعمال المكتب إلى منصور مساعده المصري وخديجة سكرتيرته المغربية، يصد خديجة بعنف حينما تحاول غوايته، فيتآمران عليه، تختلس خديجة مفاتيح شقته ويقوم منصور بتركيب كاميرات سرية يوثق بها علاقة مكاوي بكارلا، ويستخدمان الفيديوهات في الإطاحة به ليجد نفسه مطالبا بمغادرة بروكسل، التي كانت له بمثابة الفردوس، لكن الإرهابيين الذين تسببوا في أن تشهد بروكسل للمرة الأولى مظاهرات حاشدة ضد العرب والمسلمين، وكذلك خديجة ومنصور، كانوا بمثابة الأشباح التي طاردته حتى أجبرته على الخروج، ليس إلى الوطن، ولكن إلى التيه كبطل أديب لطه حسين، وإذا كان جنون أديب هو ما حال دون رجوعه كما عاد غيره ممن سافروا إلى فضاء الآخر، إلا أن مكاوي رفض العودة حتى بعدما طردته بروكسل، هرب مع كارلا إلى "كوخ رائع في غابة اسكندنافية بعيدة"، هكذا يرى التيه رائعا، وفي ذلك تأكيد لعمق أزمة ذاته التي تعاني استلابا حضاريا أفقدها هويتها.

---

*أشباح بروكسل، رواية ، مُحَمّد بركة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٢٠

"الشاعر وجامع الهوامش" تحت ظلال الحرب

رغم أن الحرب السورية لم تضع أوزارها بعد، ولا يزال الشعب السوري يعاني ويلاتها إلا أن الروائي فواز حداد أبدع عنها روايتين، فقد أصدر "السوريون الأعداء"، وها هو يصدر "الشاعر وجامع الهوامش" *، والرواية التي يبدأ عنوانها بالشاعر تصف المثقفين بأنهم "متوافرون بكثرة، ويقنعون بالقليل، الطريف أنه لا تنقصهم الحجة، ويرون في العمالة للنظام على أنها امتياز تبرره الوطنية".

أما شخصية الشاعر مأمون الرّاجح فتمثل حالة نموذجية للمثقف الذي يجيد إخفاء حقيقته حتى عن نفسه، ويتعاون مع نظام لا يرضى عنه في قرارة نفسه، بل قد يكون من داخله معارضا له، يحدث أن يتم تكليفه برئاسة وفد يقوم "بجولة أدبية في محافظات القطْر وبلداته، بهدف توزيع متعة الشعر بالتساوي بين أفراد الشعب". فوزارة الثقافة تعلن عن مساهمتها في الحرب بالشعر؛ وذلك بإطلاق شِعار: الشعر ضرورة كالخبز أو الماء أو الهواء، واتحاد الكتاب يقترح "الدعوة إلى تجميع الصفوف وراء القيادة الحكيمة"، أما مأمون الذي تم اختياره بعناية فلم يكن مسموحا له بالاعتذار، رغم أن رأيه: "الشعر ليس ضرورة. الأكثر ضرورة هو الخبز والماء والكهرباء".

وحينما يستدعيه الضابط خالد إلى إدارته الكائنة بأحد القصور الرئاسية، يصدمه بوصفه لمؤيدي النظام من الشعراء بأنهم: "عملاء لنا أكثر

من اللزوم يؤيدوننا في كلّ شيء، نريد أشخاصا يروننا بشكل أوضح، ولو كان فيه انتقاد لنا".

***

تشكيل الوفد والمخاطر التي اعترضت طريقه يمكن اعتبارها مجرد هامش على المتن الذي تشكله المهمة الحقيقية للوفد، لذا اقتصرت الجولة على زيارة وحيدة لقرية مغربال، وهي قرية بين الساحل والجبل، ينتمي أغلب أهلها إلى الطائفة العلوية، وتقع وسط منطقة تختلط فيها كل الطوائف السورية، وسكانها يعانون معاناة مزدوجة، فالنظام يستهين بهم لأنه يضمن ولائهم، ومعارضوه يحسبونهم على النظام، والضيعة بحكم موقعها كانت مركزا للتهريب، وفي الحرب أصبحت مصدرا للشبيحة.

في القرية المتخيلة تنشأ حركة دينية غامضة، يدعو أصحابها وهم ضباط متقاعدون يتزعمهم اللواء الركن نادر العارف إلى تصحيح الدين، بالعودة إلى الأصول، وإحياء شخص الإمام المعصوم، وبدأوا دعوتهم بإذن النظام ورعايته، وحضروا اجتماعاتهم بالملابس العسكرية. لكن تظهر في مقابلهم حركة تصحيح التصحيح، التي نادت بإبطال ألوهية الإمام علي لأن ألوهية البشر باطلة، النظام الذي يرعى هذه الخلافات والتناقضات يخشى أن تتسع هوتها فتؤثر على تماسك ظهيره الطائفي، لذلك كلف شخص مضمون الجانب (مأمون الراجح) ليرصد الحالة من الداخل، فيكون عينا للنظام، وأيضا أداة يدير بواسطتها الصراع لمصلحته، ولذلك منحوه صلاحيات واسعة أقلقت الضابط المكلف بتسهيل مهمة مأمون،

لكن الضابط خشي من تزايد نفوذ مأمون، فأخضعه لرقابة دائمة، فدبر لاغتياله باعتباره عميلا للطائفة السنية، وهو الأمر الذي كان سينهي المهمة دون نجاح، فقرر النظام التخلص من الضابط بقتله لضمان إنجاح المهمة، وهي ليست إنهاء الصراع الديني المحتدم بل إبقائه تحت السيطرة، لذلك سمحوا للواء السابق نادر العارف، الذي كان على وشك خسارة معركته ضد الشباب، باستخدام مثقف آخر هو سليمان أو جامع الهوامش، فيعينه مستشاراً له.

ويكلفه الضابط خالد بمهمة أخرى موازية لمهمة مأمون، وهي أن يخترع إلها للدين الجديد، لكن الشاعر لا يحبذ الفكرة، يقول للضابط خالد: "قصة البحث عن إله جديد ليست بالاتجاه السليم ولا المعقول، إنها مضيعة للوقت، طالما هناك إله راسخ في عقول الناس، فلماذا يضاف إلهاً ثانياً، إلا إذا كان الهدف منه التشويش على معتقداتهم؟"، فيأتيه الرد "أية حركة دينية إن لم تنشغل بالقضايا اللاهوتية، ستعيث فساداً في الأرض ويكون ضررها أكثر من نفعها".

أما المستشار المثقف قارئ الكتب وجامع الهوامش فيرد الجميل للواء بتعيينه إماماً معصوماً، وحتى لا يتسبب جهل اللواء في إفساد الأمر يتم تغييبه، وحتى لا يصبح المستشار نفسه مشكلة أو إلها فيما بعد، وليبقى جامع الهوامش هامشا، فلم يتم الموافقة على استخدامه إلا بعد وضع تصور كامل لكيفية التخلص منه، وبحسب الخطة "فالشاحنة تنزل حمولتها، الصناديق تنفرط محتوياتها من الكتب على الأرض، السائق يحمل أكداساً منها ويرميها إلى المدخل والنوافذ، الشاحنة واقفة.. جرافة ضخمة تضرب

الجدار، تقتحم البيت، وتتابع التقدم إلى داخله المستشار في الداخل خنقته الكتب والهوامش.

الجرافة لا تتوقف عن العمل، تتابع التقدم؛ تهدم الجدران وتسوى الكتب مع الأرض، يتصاعد غبار كثيف يحجب الرؤية، الجرافة تسحق كل ما يصادفها، والغبار يبتلعه. ضياء يشق طريقه وسط الغبار؛ لا أثر للهوامش، تحللت وتلاشت في الفراغ". وكان لابد أن يموت المستشار، فقد انتهى دوره، ولم يكن الدين الجديد إلا هامشا لمتن هو الدين الحقيقي للنظام، وهو المخابرات التي تصفها اللوحة المعلقة في مكتب الضابط خالد بأنها نور السموات والأرض، أي حلت محل الله.

***

رواية "الشاعر وجامع الهوامش" ترسم صورة لهيمنة النظام على مقدرات الشعب السوري، لذلك كان السرد بضمير الغائب مناسبا، وقد اعتمده الكاتب في أغلب فصول الرواية، بينما لم يُسمعنا من أصوات الشخصيات إلا صوتي الضابط خالد ممثل النظام والمؤكد لهيمنته، والشاعر مأمون صنيعة النظام، على العكس من العنوان الذي غيب الضابط واستحضر المستشار، فالواو في العنوان "الشاعر وجامع الهوامش" لم تكن للعطف ولا للحال، بل تفيد المعية، فالاثنان معا في معية الضابط خالد، يؤديان مهمة مخابراتية، ومهمة جامع الهوامش فرعية مؤقتة، لذلك تم تهميشه ولم يمنحه الكاتب فرصة للحكي.

ويلاحظ أن ثمة ظلال من أعمال فواز حداد السابقة تظهر في الرواية، فهو ومنذ عمله الأول "موزاييك: دمشق٣٩" يحفر في التاريخ السياسي والاجتماعي لسوريا، ويزيح التاريخ ببراعة إلى خلفية المشهد الاجتماعي، مقدما شخصياته كشهود على الواقع وضحايا له في آن، كما أنه وفي روايتيه جنود الله ثم السوريون الأعداء، يطرح أسئلة عن الدين والثورة، ويواصل طرحها في هذه الرواية، فكأنها أسئلة لم يحسم الواقعي إجاباتها بعد، وإن امتازت الرواية الأخيرة بتناولها لظواهر خطرة أعقبت الثورة، فخصص فصلا هو "سهرة تحت ضوء القمر: في التعفيش والمعفشين والمعفشين"، ليلقى الضوء عليها، كما يؤكد في فصول أخرى على إدارة النظام لها واستفادته منها، فحينما اشتكى مدير المركز الثقافي منهم، قيل له إن لا شيء يمنعهم من تجاوز أي قانون، والضابط يؤكد أهميتهم للنظام بقوله "الجنود يترددون أحيانا إزاء القتل أما هؤلاء فمجرمون بالسليقة"، أما المعفشون الذين يمتهنون اللصوصية، فهم "يدافعون عن الوطن" وإن بالقتل والسرقة.

---

*الشاعر وجامع الهوامش، رواية ، فواز حداد، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ٢٠١٧

التواصل الإنساني في رواية "اللوكاندة"

بدأت الألفية الجديدة بعالم آخر مغاير تمامًا لعالم مضى لتوه لكنه يبدو قديمًا جدًا، لفرط ما شهد من أحلام كبار، اندثرت فجأة ولم يبق منها إلا حفنات من غبار، فأدت إلى تضبيب الرؤى، وأوجدت الحاجة إلى إعادة طرح أسئلة الماضي، الذي مثَّل مرجعًا رئيسًا للروائي المصري ناصر عراق، فاعتمد عليه دون أن يستعيده، بل أعاد طرحه ومسائلته في روايته الأولى "أزمنة من غبار"، وما تلاها من روايات كشفت عن إدراك كاتبها للفارق الدقيق بين الماضي والتاريخ، فالتاريخ ليس هو الماضي، وإن كان كل منهما يعد واقعًا سابقًا، يجب أن نتعامل معه باعتباره نصًا دائم التشكل والتغير، وهو نص ينبغي تأويله وإعادة النظر إليه وفيه، بل وإعادة تكوينه، من أجل استكشاف حقيقة ما نظن أنه قد حدث فعلًا في الماضي.

ربما لذلك شهدت الرواية – كمنتج أدبي – رواجًا كبيرًا في العقود الأخيرة، لأنها هي الفنُّ الوحيد الذي يمكنه التوفيق بين شغف الإنسان بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال. هذا التوفيق يُلجىء الروائيين في أحيان كثيرة إلى "التخييل التاريخي" – وهو بحسب الدكتور عبد الله إبراهيم – المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها التوثيقية الوصفية، لتؤدي وظيفة أخرى، جمالية ورمزية.

هذا التخييل لجأ إليه ناصر عراق في رواياته الأخيرة: دار العشاق والأزبكية ثم رواية اللوكاندة *، وهي أحدث رواياته، وقد صدرت مؤخرا

طبعتها الثانية في القاهرة عن الدار المصرية اللبنانية، وتدور أحداثها خلال سنوات تولى عباس حلمي الأول حكم مصر بين عامي ١٨٤٨ – ١٨٥٤.

***

ذهبت ولاية مصر إلى عباس حلمي عقب وفاة عمه إبراهيم، وفقا لنظام التوارث القديم الذي يجعل ولاية الحكم للأرشد فالأرشد من نسل مُحَمَّد علي، وكان جده يتحسب لذلك اليوم فعمل على تدريبه على الحكم، فعهد إليه بمناصب إدارية منها مدير الغربية، وبعدها ولاه الكتخدائية التي كانت بمثابة رئاسة الوزراء الآن.

ولكنه في كل ما تولاه من مناصب كان شديد القسوة على الناس وسيئ الظن بمعاونيه، فأرسله جده مع عمه إبراهيم باشا في حروب الشام، وقاد فيلقا، ولكنه لم يثبت بطولة أو تميزا، وأخذ عليه عمه شدة قسوته مع جنوده وبطشة بأهالي المناطق التي يدخلها فيلقه، فكان ينصحه مرة ويأمره مرة بأن يغير من نفسه لكنه لم يتغير، فأبعده إبراهيم باشا عن الجيش وأعاده إلى مسقط رأسه بجدة، وبقى هناك أسيرا لهواجسه المرضية ومستسلما لميله المرضي إلى الحشيش والغلمان، وهو ما يتناقض مع حرصه على إظهار تدينه الشديد.

وبدا أن مدينة جدة ستكون منفي أبديًا لحفيد مُحَمَّد على، لكن الوفاة المفاجئة لعمه إبراهيم باشا وكان قد أصبح واليا، أوجبت استدعاء عباس ليصبح واليًا على مصر، واستمرت ولايته لمدة خمس سنوات ونصفًا، بقي خلالها على غرابة أطواره، وتطيره، وميله إلى التشاؤم والقسوة والعزلة، وكان

عباس حلمي حريصا على إظهار تدينه، الذى كان انعكاسًا لقلقه وخوفه الشديد من الموت، فبالغ كثيرا في إظهار تدينه، كما دفعه في ذات الوقت لقراءة الطالع ومحاولة معرفة الغيب. وزادت قسوته حتى مع الأمراء ومنهم عمه سعيد، وعمته نازلي هانم التي حاول اغتيالها لكنها نجت وهربت إلى الآستانة.

استشعر أن هلاكه مرتبط بنجاتها فمال أكثر إلى العزلة في قصوره، وقد أقامها في مناطق إما موغلة في الصحراء، كقصره الكبير في الريدانية – أصبحت فيما بعد العباسية –، وإما نائية عن المدينة كقصره في بنها على ضفاف النيل بعيدا عن القاهرة، وهو القصر الذي قُتل فيه، والذي تدور فيه بعض أحداث الرواية.

هكذا كانت الشخصية كما يحكي عنها التاريخ، وهي شخصية تُغري الكاتب ليتناولها باحثًا عن نوازعها المرضية وصراعاتها التي لا تنتهي، ومخاوفها التي لا تهدأ، لكن هذا لم يكن هدف ناصر عراق، الذي أراد مواصلة مشروعه الإبداعي الخاص الذي بدأه في "دار العشاق" فتسير الأحداث في خطين متوازيين، أحدهما يجسد الصراع عند قمة السلطة، والآخر يستطلع ما يجرى في السفح، حيث البشر المسحوقون من سكان القرى أو أزقة المدينة، فيقيم بينهم حوارا يرسم من خلاله صورة لذلك العصر، يظهر الروائي من خلالها مدى تأثير ظلال ما يجري في القصور على حياة البسطاء. كما يؤكد من خلالها على ملامح صورة الآخر الأجنبي باعتباره إنسانًا وليس عدوًا، وهي الصورة التي تجلت ملامحها في أعماله السابقة.

***

هذا الحوار المقصود بين قمة السلطة وسفح المجتمع، ما كان له أن يكون مُقنعًا ومؤثرًا في وجود راوي واحد عليم، يهيمن على السرد، ويضع كل خيوط الحكايات في قبضة يده، لذلك خالف الكاتب عادته في أعماله المعتمدة على التخييل التاريخي، فكان لابد من توزيع مهمة السرد على عدد من الرواة، أو الأصوات فالصوت الروائي يعبر عن وجهة نظر الشخصية تجاه نفسها، وواقعها، وهو ما فعله الكاتب عبر أصوات أربعة تناوبت على السرد، وبشكل شبه متساو، فأسمعنا صوت "عليوة أبوزهرة" في خمسة فصول، ومنح فصولا أربعة لكل من الدكتور ويليام براون، وزوجته مرجريت، وبدرالدين أباظة الذي يمثل نقيضا لعليوة.

وهنا يلاحظ القارىء أن الكاتب لم يمنح السلطة صوتا واحدا، ولم يكن في ذلك تنحية لها أو تهميشًا، فالجميع يتحركون ويتحدثون وهم في حوزتها وتحت تأثيرها، وغير بعيدين عن قبضتها، فسطوتها كانت حاضرة وإن بشكل غير مباشر.

تبدأ الرواية بصوت الفلاح عليوة أبوزهرة، ودون مقدمات يقوم بتعريفنا بنفسه، قائلا: "اسمي عليوة أبو زهرة. أُكمل عامي التاسع عشر بعد أيام. في النهار أتعرق بغزارة يوميًا وأنا أكدح في زراعة أرض الوالي برفقة أبي وشقيقي الأصغر. وفي المساء نتقاسم الخبز والهموم في بيت طيني بسيط في قرية الشموت ببنها".

نلاحظ هنا أن عليوة رسم لنفسه صورة غائمة دون ملامح خاصة، وذلك كان مقصودا، فالكاتب أراده ممثلا لطبقته، فلم يذكر إلا تعرقه

وكدحه، وهمومه في البيت الطيني، وكلها قواسم مشتركة بين الغالبية العظمى من المصريين، الذين يعانون التهميش، لذا لم يدعه الصوت الآمر يسترسل في الحديث عن نفسه، فقد صرخ في الجنود: "امسكوه.. هذا هو المطلوب، كما أوصى كبير المنجمين وأبلغ مولانا الوالي عباس بذلك حسبما تقول الأبراج والنجوم".

يمسكون به، ويسوقونه إلى القصر، وجريمته أن الأوصاف التي ذكرها المنجمون للوالي تنطبق كلها عليه، وهناك يطمئنونه أن مهمته بسيطة: "ستتذوق طعام الوالي قبل أن يُقدم عظمته على تناوله"، وهي وظيفة "جاشنكير"، أي تذوق الطعام قبل أن يتذوقه الوالي، خشية أن يُدس له السم في الطعام، وقد انتشرت هذه الوظيفة في العصر المملوكي وبدايات الحقبة العثمانية، ثم قلت أهميتها وكادت تندثر، لكن المخاوف المرضية التي سيطرت على الوالي عباس حلمي أعادت الأهمية للجاشنكير، وهو هنا فلاح شاء سوء حظه أن تنطبق عليه الأوصاف التي حددها المنجمون لضمان نجاة الوالي من الموت.

هكذا تكشف الرواية ودون مباشرة عن شخصية الوالي، وتسهم حكاية عليوة أبو زهرة في إثراء صورة الوالي، رغم أنه لم يره، لكن سماته النفسية والعقلية ترسمها الحكايات عن النبوءة والحلم والكائنات التي يقتنيها في القصر من قطط وكلاب وأسود وثعابين.

عليوة النحيل الذي خاصمته الدهون، يرى أدهم بك الأرنائوطي مجرد كِرش رجراج، يكره أن يصير مثله، فيضيق بوظيفته، ويصبح القصر

سجنا فيخطط للهرب منه، فيتمارض، يتلوى ويصرخ ممسكا بطنه موحيا بأن أحدهم دس السم في طعام الوالي، هنا فقط يكتسب الفلاح أهمية فيستدعون له الطبيب الإنجليزي ويليام براون، يطمئن عليه للطبيب فيصارحه بحقيقة أمره، وفي النهاية يساعده الطبيب على الهرب، ويأويه في بيته ثم في العيادة وبعدها اللوكاندة التي أقامها في درب قرمز، يحرص الوالي على استعادة عليوة ليأمن على نفسه، ويظل عليوة مطاردًا لكن العسس المنتشرين في كل مكان، وقلة حرص عليوة يوقعان به، فيعود إلى القصر موقنًا أنه لن يخرج منه حيًا، لكن عودته صادفت يوم اغتيال الوالي، ففقد أهميته لدى السلطة، فتنتهي مأساته ويحصل على حريته.

***

خلفت العهود الاستعمارية التي مرت بها الأقطار العربية صورة سلبية للآخر الأجنبي، فهو التركي الفظ الغشوم، أو الغربي القاتل إن كان جنديا، أو المحتال إن كان سائحا أو تاجرا، هذه الصورة سلبية استمرت طويلا وأكدها ندرة الاحتكاك بين المواطن العربي والآخر الغربي، وقد تغيرت تلك الصورة تدريجيا، بفضل زيادة الاحتكاك والتعايش بين العربي والغربي.

وأيضا لزيادة وعي الروائيين الذين أدركوا أن الآخر مثلنا، إنسان، قد يكون طيبًا أو يكون شريرًا، لكن ليس ثمة صورة واحدة ثابتة للآخر، هذا التغير يبدو ملموسا في عدد كبير من الروايات العربية الصادرة في الربع قرن الأخير، ومنها روايات ناصر عراق، ففي روايته "دار العشاق" التقينا بالخواجة شارل الذي أسس أول مدرسة لتعليم اللغة الفرنسية، وكان يعتبر

نفسه مصريا، لم يكن شارل استثناء، فها هو ويليام براون، وزوجته مرجريت وغيرهما، بشر أسوياء، ولعل مهنة ويليام كطبيب مهمته أن يقاوم الألم والموت فضلا عن تكوينه الثقافي ونشأته كيتيم فقير، كل تلك العوامل تبرر لنا اختلافه عن آخرين مثل القنصل الانتهازي "مُرى"، أو "أندرو" المحتال، وهذا طبيعي وإنساني، فالبشر ليسوا سواء، والاختلاف بين ويليام وأندرو مثل الاختلاف بين عليوة وبدر الدين.

هكذا تكتسب الرواية بعدا إنسانيا من خلال تأكيدها على أهمية التواصل بين الأنا الوطني والآخر الأجنبي، وهو ما ظهر ابتداء من لوحة الغلاف، فنرى شطبا على "درب قرمز" المكتوبة بخط صغير، بينما "اللوكاندة" عنوان بارز يحتل بؤرة اللوحة، فهكذا تنحي عتبة الغلاف "الدرب" باعتباره مكانا مغلقا يصلح للاختباء والانزواء، لتحل محله اللوكاندة المعدة لاحتواء الغرباء والتي تتيح لهم من خلال تجاورهم فيها فرصة للحوار والتواصل الإنساني. وهذا ما أدركه عليوة الفلاح البسيط الذي هرب من قصر الوالي ليحيا في اللوكاندة، التي وجد فيها حريته ومارس فيها إنسانيته.

---

* اللوكاندة، رواية، ناصر عراق، الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٢٠

اللون العاشق ..
صورة تاريخية لمصر في مطلع القرن العشرين

ربما ترجع ندرة حضور شخصية التشكيلي في الرواية العربية إلى غيابه الفعلي عن الوجدان الشعبي، بحيث لا يتذكره الروائي إلا نادرا، فمثلا نجيب محفوظ، وهو الروائي الكبير غزير الإنتاج، الذي زخرت رواياته بآلاف الشخصيات، إلا أن الفنان التشكيلي لم يكن من بينها، على الرغم من ولع الروائي بالفن التشكيلي وقدرته على تشكيل صور بديعة بالكلمات، كتلك التي استهل بها روايته "الشحاذ" واستغرق فيها "عمر الحمزاوي" خلال تواجده في عيادة الطبيب النفسي، كذلك غاب المشاهير من التشكيليين عن الرواية العربية في مصر، إلا في حالات نادرة كظهور "محمود مختار" في رواية المنسي قنديل "يوم غائم في البر الغربي"، ثم شخصية "عبدالهادي الوشاحي" في رواية مكاوي سعيد "أن تحبك جيهان".

مرات نادرة اهتمت فيها الرواية العربية في مصر بالفنان التشكيلي كشخصية روائية، لكن لم تهتم رواية بالفن التشكيلي كموضوع إلا مرتين الأولى "عاريات موديلياني" لأحمد الجنايني، والثانية "اللون العاشق" * للكاتب أحمد فضل شبلول"، حيث يتوقف شبلول عند سيرة التشكيلي "محمود سعيد" ولوحته الشهيرة "بنات بحري"، حيث يقوم الروائي بمغامرة فنية تفضي إلى تحرير بنات اللوحة من أسر إطارها، إلى براح المتن الروائي، والجميلات وصفا وإسما، وهن حلاوتهم، وست الحسن، وجميلة.

تبدأ الرواية بمشهد يؤكد على النشأة الأرستقراطية لمحمود سعيد، فهو جالس في فيلته بجناكليس، ويسهب المشهد في تقصي تفاصيل الأثاث الفخم، يستعيد زيارته الأخيرة لمتحف اللوفر بباريس، ويتذكر تمثال ربات الحسن الثلاث للإيطالي جيمس براديبه، فيقرر أن يرسم ربات الحسن المصريات في لوحة، الفنان الأرستقراطي كان يرسم ناس طبقته مضطرا، وكان يهرب منهم ومن الأسكندرية نفسها، يقول " وأنا بطبيعتي لا أحب هذه الحفلات ولا السهرات، وفي الوقت نفسه لا أستطيع الاعتذار المستمر، لذا أجد السفر بعيدًا عن الإسكندرية – رغم أن الجميع يفدون إليها – هو الحل المثالي دائمًا". لم يكن على وفاق معهم، فحينما سأله أحد الوزراء وهو يرسمه عن سبب عدم رسمه لحفل افتتاح قناة السويس أو الخديوي وضيوفه من الشخصيات الهامة، أجاب الفنان بقوله "أنا لم أفكر في هذا الأمر، لأنني معنيٌّ برسم البورتريهات وبنات البلد والحياة العامة في مصر، مثل حياة الصيادين والفلاحين والناس البسطاء الذين أحبهم، فضلًا عن أصدقائي وأصدقاء والدي وأفراد العائلة".

وأضاف مبررا عدم رسمه لحفل افتتاح قناة السويس بأنه لم يعاصر الحدث ولم يشاهده، لكن الوزير طالبه بالتخيل، وأغراه بأن تلك رغبة "ولي النعم" الملك فاروق الذي يريد أن يحتفل بذكرى افتتاح قناة السويس في نوفمبر القادم وتدشين تلك اللوحة الكبيرة. هذا الحديث يكشف عن اختلاف في وجهات النظر بين الفنان وأبناء طبقته ، الفنان كان يزاوج بين رغبته ورغبات ذويه، فيرسم لهم ما يريدون، ويبدع فيما يريد أن يرسمه هو، لذلك يزور منطقة بحري، يتأمل الناس والأماكن، يتذكر: " أخذت أحدّق

في وجوه النساء المرتديات الملاءات السوداء المتنوعة، فتلك تجعلها فضفاضة على جسدها، وأخرى تشدها إلى جسمها فتبين ملامحه واستدارته الخلفية الرائعة. وأخرى لا تهتم إن سقطت عنها ملاءتها بعض الشيء، فيبرز إلى الوجود ما ترتديه تحت الملاءة اللف، أو يظهر جزء نشيط من جسدها الكحولي".

هكذا ولدت اللوحة، وبدأ الفنان في البحث عن الموديل، يقول "الاعتماد على موديل واحد يخلق حالة من الجمود والثبات في أسلوبي الفني، أشعر أن الموديل الواحد يسبب لي اضطرابا فنيا يختلط فيه السكّر بالملح، وقد تتحوّل الموديل الواحد إلى عاشقة تبحث عن الزواج بالفنان، مثلما حدث مع حميدة التي وقعت في حبي وأرادت الزواج بي"، في بحثه يتعرف أولا على "حلاوتهم" المطلقة التي يثيره جسدها، فيقول: "لقد نذرت نفسي وألواني وخطوطي وفرشاتي وزوايا رؤيتي لهذا الجسد الذي سأخلق منه أجسادا متنوعة ووجوها معبرة، وإيماءات بارعة، سأجعله يجسد رحلة الجمال المصري ويختصر كل الرسوم والإشارات الموجودة على الأحجار والمسلات الفرعونية". وهي بدورها تأتي له بست الحسن، اسمها الحقيقي توحيدة، صعيدية تفاجئه بأنها تعرف بيرم التونسي، وتترنم بأغنية سيد درويش " أنا هويته وانتهيت"، ويصحبهما الفنان ذات مرة إلى صديقه المخرج مُحَمَّد كريم ليرى إن كانتا تصلحان لأداء بعض الأدوار في أفلامه، وهناك يلتقى بمحمد عبدالوهاب وتوفيق الحكيم، ثم بثالثة البنات وهي جميلة اليهودية التي انفصلت عن زوجها ورفضت أن تهاجر معه إلى فلسطين، وهي أيضا صديقة لليلى مراد.

هكذا ترسم الرواية بتلقائية وسلاسة صورة حية للمجتمع المصري،

خصوصا السكندري منه، في منتصف ثلاثينيات القرن العشرين، فالفنان يخالط الوزراء وهم أبناء طبقته، كما يخالط الأدباء والفنانين بحكم اهتماماته، وميله لرسم نماذج شعبية يدفعه للاختلاط بأولاد البلد من البسطاء، هكذا تلتقط عدسة محمود سعيد صورة بانورامية للمجتمع المصري في ذلك الوقت، تبرع الرواية في تجسيدها بكل ما لها من أبعاد سياسية وثقافية واجتماعية.

لذلك يتسع المدى الزمني للرواية فلم يتوقف عند سنة **١٩٣٥**، وهي سنة اللوحة، بل يعود إلى ما قبل ذلك بتقصي أحوال وحكايات البنات، وتضيف الرواية رتوشا تثري اللوحة التي ترسمها لمصر في تلك الفترة، فمثلا يعرف الفنان من قاض صديق أن شيكوريل اليهودي الذي قتل في فراشه، قتله سائقه اليوناني بغرض السرقة، ويعرض لآراء وقضايا فنية تهم المبدع، كذلك الحوار الذي دار بينه وبين المخرج مُحَمَّد كريم الذي اتهم الفنان العربي بأنه يتبنى الشكل دون وعي بخطورة المفاهيم التي يحتويها، و سأله: هل المصوّر العربي يمارس فنه بعينيه أم بعين الاستشراق، أي مثل المستشرقين من أمثال دولاكروا في رائعته نساء الجزائر.

ذلك الحوار وغيره يكسب الرواية زخما ثقافيا يزيد من قيمتها الفنية، خصوصا في الفصل الأخير مع اكتمال اللوحة رغم مقتل حلاوتهم، فيعبر عن قلق الفنان على منجزه الإبداعي، بقوله "أريد أن أصل إلى الإشراقات في اللوحة وإلى كيمياء الألوان وتفاعل الظلال مع الأنوار التي ستساعدني على إنهائها، بالطريقة التي حلمت بها. ولا أريد للوحة أن تنهار بموت أو مقتل حلاوتهم، واختفاء ست الحسن أو عودتها –قسرا– إلى بلدتها، ونزوح جميلة إلى القاهرة".

ويضيف "ولأقبع أنا هنا وحدي في مرسمي منطلقا إلى العالمية بألواني وفرشاتي وخطوطي وظلالي ولمساتي ورؤاي الفنية وتاريخي الكوزموبوليتاني الممتد منذ ما قبل الميلاد وحتى اللحظة التي أكتب فيها الآن".

هكذا تعبر الرواية عن انشغال الفنان بإبداعه، ولوازم ذلك الإبداع فتوضح مثلا أن ليس كل جسد جميل يصلح موديلا للرسام، كما تكشف الكثير من أسرار الإبداع، وتوضح التآلف والتداخل بين الفنون من سينما وشعر ورسم وموسيقى، فكلها تعبر عن رؤى المبدع للعالم.

---

* اللون العاشق ، رواية، أحمد فضل شبلول، دار الآن ناشرون وموزعون، الأردن، ٢٠٢٠

جماليات التشظي في "بنات ٦ إبريل"

شكلت ثورة يناير ٢٠١١ في مصر منعطفا سياسيا حادا، فقد أحدثت – بما صاحبها من تغيرات سريعة رفعت من سقف الحلم من ناحية، ثم عمق الإحباطات والخيبات المتلاحقة التي تلتها من ناحية أخرى – ردود أفعال كبيرة على كافة مستويات الواقع والإبداع فدفعت الكثيرين للكتابة عنها والبحث في أسبابها، كما دفعت الكثيرين أيضا إلى تغيير وجهة نظرهم للمجتمع وواقعه، وبالتالي تغيرت طريقة تناولهم له وطريقة كتابتهم، وقد تنوعت وتوزعت الآراء حول الثورة خاصة بعد انحسار مدها بفعل نجاح الثورة المضادة، فإذا كان البعض قد انحاز لها وأيدها بشكل مطلق، فإن البعض الآخر قد رفضها أو تشكك في دوافعها، زاعما بأنها كانت محض مؤامرة كونية أتت في إطار الفوضى الخلاقة، وبين هذا وذاك فريق ثالث يفضل الوقوف في المنطقة الرمادية.

ومنذ قيام الثورة والأعمال الأدبية التي تتناولها تتوالى وتتواتر، ومنها رواية "بنات ٦ إبريل"، وهي الرواية الرابعة لكاتبها أحمد مُحَمَّد عبده، وله أيضا عشرة كتب غير روائية، منها "ثورة يناير والبحث عن طريق"، وتبدو رواية "بنات ٦ إبريل" وكأنها طرح بشكل ادبي لمحتواه.

حكاية السلحفاة

تبدأ الرواية بتتر البرنامج الإذاعي أبلة فضيلة، حيث تحكي صاحبة

برنامج الأطفال الشهير "غنوة وحدوتة" حكاية السلحفاة التي تعيش ثلاثمائة سنة، تتوزع الحكاية وتتشظى، تصير مفتتحا لأغلب فصول الرواية في موازاة رمزية للحكاية الأصلية عن الثورة المغدورة، وفي إسقاط واضح على وضع أنظمة الحكم العربية المؤبدة، فالملك الذي أهدى له صديقه سلحفاة في عيد ميلاده المائة, قضى في حكم بلاده سبعون عامًا, تصل مع ختام الرواية والحدوتة إلى قرن من الزمان، ويومها دخل عليه أولاده, "قالوا له نريد أن نغير الكرسي والخفَّاضة ياجلالة الملك, فهما لم يتغيرا منذ زمن طويل, الكرسى ينخر فيه السوس, والخفاضة يتناثر منها الدود"، يرفض الملك تغيير الكرسي، ويرفع عصاه في وجههم.

وبحسب فقرة ختام الرواية "وإذ بخمس سلاحف صغيرة ؛ تقسيمات صدفاتها الرقيقة تشع منها ألوانا فوسفورية مُتلألئة, فُوجئ بها الملك تدخل عليه في مجلسه, يرتبك فتسقط عصاه من بين يديه, راحت الزهرات الخمسة, تبحث عن الحفيد الوحيد الذي لم يمت حتى الآن".

هنا لابد أن يتوقف القارىء عند دلالة الزهرات الخمس، خاصة الفصل الأخير تحدث عن خمس زهرات وُلدن في يوم يوم اندلا ع الشرارة من المحلة في ٦ أبريل ٢٠٠٨، وهل هن بنات ٦ إبريل اللواتي أشار إليهن العنوان أم كان يقصد بنات الحركة المعروفة المشاركات في الثورة ضد الملك، أم أنه يقصدهما معا في إشارة إلى أن الثورة ستتواصل ضد حكم الحفيد وسلاحفه.

ماهينار الهباش، ونسرين الكاشف، وزينب النحيف, ومعهن نيفين بطرس, أربع بنات انتمين لحركة ٦ إبريل يتم القاء القبض عليهن إثر مشاركتهن في مظاهرة، وتكون تلك الواقعة سببا في صداقة الآباء، تقول الرواية "قبل الأزمة التي جمعتهم؛ كان لكل منهم مطبخه الذي يشم فيه رائحة طعامه, لكل منهم ملعقة من معدن يناسب فمه, حتى أنك لتقول متعجبًا: سبحان من جمع التوك توك مع الجيب جراند شروكي والسوزوكي في صالة واحدة".

فهم ينتمون لثلاثة أطياف مختلفة، اللواء السابق حسن الكاشف، والبرلماني السابق أيضا أمين الهباش، وثالثهم شاكر النحيف الآن صاحب كشك، وكان مدرسا سابقا للفلسفة. تقول الرواية " الآباء الثلاثة؛ جاء تعارفهم من تداعيات يوم المظاهرة, في أيام المجاعات الكل يخطف اللقمة من أيدي الكل, لكن في ظروف التهجير نجد الجميع يركبون مركبًا واحدًا, وفي لحظات الزلزال الجميع ينزلون على سلم واحد. راحوا يجتمعون بصفة شبه منتظمة في كُشك شاكر النحيف, وفي التوقيت نفسه تقريبًا, توقيت برنامج غنوة وحدوتة".

جمعت الحركة بين بناتهم، كما جمعت بينهم صفة سابق، ربما لتلك الصفة دلالة في انتمائهم للماضي وهو ما انعكس على عدم مشاركتهم في الثورة المطالبة بمستقبل أفضل، فقد آثروا مراقبة ما يحدث عن بعد، مع الحرص على التعليق على الأحداث وتحليلها عبر حوارات طويلة توقف

تدفق السرد وتبطئ زمنه المتشظي، والمتردد بين ماضي وحاضر ومستقبل، فقد يرتد إلى ما قبل تأسيس الحركة ثم يتوقف كثيرا عند أحداث الثورة قبل أن يقفز إلى مذابح الثوار من موقعة الجمل وحتى ستاد بورسعيد، ثم يرتد ثانية إلى ماقبل الثورة ليعود إلى اعتصام رابعة مرورا بالصفقة بين الإخوان والمجلس العسكري، ونتائج الاستفتاء المعروف بغزوة الصناديق وهكذا.

ولا تخفي على القارىء أمور عدة ذات دلالة، منها دلالات أسماء الآباء على موقع كل منهم في النظام السابق فاللواء "كاشف" بحكم أن موقعه يتيح له الحصول على معلومات عبر ما يرفع إليه من تقارير، والبرلماني "هباش" أي فاسد، بينما مدرس الفلسفة الذي هجر المدرسة ليفتتح كشكا، فهو فقير لا يجد ما يسد جوعه لذا فاسمه "النحيف"، وتباين المواقع هذا يؤدي إلى تباين المواقف من الثورة، فلا يؤيدها إلا النحيف، ومن الدلالات أيضا عدم اتساع دائرة الصداقة الناشئة بين الآباء لتشمل والد نيفين بطرس رابعة الناشطات، وهو ما يشير من طرف خفي إلى ماض طائفي قامت الثورة ضده.

تقف رواية "بنات٦ إبريل" عند ثورة يناير، مسلطة الضوء على أسبابها و أسباب عدم نجاحها، ويصوغ الكاتب أحداثها معتمدا على جماليات التشظي والتفكك، فمشاهدها المتناثرة، لا تجري وفق زمن خطي يمتد إلى الأمام، بل يتقطع فيتقدم إلى الأمام أو يرتد إلى الخلف، وقد يوقفه حوار طويل بين الآباء الثلاثة، والأحداث كلها رغم ارتباطها بالثورة إلا أنها مفككة غير مترابطة وتنتفي منها علاقات السببية، لتحل محلها جماليات التجاور والتزامن والتوازي، وقد استخدمت الرواية أكثر من تقنية فنية، منها "الفلاش باك", والمونولوج الداخلي, كما استخدمت تقنية الشهادات

لبعض الأصوات المؤثرة في الرواية، بما يتفق مع أدوارهم فيها، والتناص مع ما يناسب المواقف الدرامية، ببعض ما جاء في كتاب "العقد الاجتماعي" لجان جاك روسو، على لسان شاكر النحيف المدرس السابق للفلسفة.

كما اعتمدت الرواية على راوي عليم طاغ الحضور، حتى حينما يتنازل عن سلطته لأحد الأصوات تحت مسمى "شهادة"، تجيء الشهادات تحليلات، أو اعترافات تؤكد مزاعم الراوي العليم، والكل يبدو كصدى لصوت الراو العليم المؤمن بنظرية المؤامرة، والرافض للثوار ولمبارك وتصبح الشهادات سواء كانت لبائعة الشاي بالميدان أو لناشطات الحركة مجرد أصداء لصوته، الذي يسعى للإيهام بالواقعية فيشير إلى أسماء لشخصيات حقيقية مثل جاريد كوهين هو مدير الأفكار بشركة جوجل، ويقول إعلام الثورة المضادة أنه القائد الحقيقي لما حدث في يناير، ومثل إيان هيرسي عليّ, الناشطة الهولندية من أصل صومالي, التي تزعمت مجموعة من البنات, صنعن حركة شبيهة بحركة ٦ أبريل.

وهكذا تكشف الرواية من خلال بنيتها السردية المتشظية عن العلاقات الخفية بين الظواهر التي قد تبدو متآلفة أو متنافرة، فتتيح للقارىء رؤية جديدة لواقعه المفعم بالعجز والخواء والتشظي كتجربة يومية تؤكد تمزق الفرد وتشتت المجتمع.

---

* "بنات ٦ إبريل"، رواية ، أحمد مُحَّد عبده ، أروقة للدراسات والنشر، القاهرة، ٢٠١٩

بودا بار .. عزف جديد على لحن الهوية

تمنح الكاتبة لنا عبدالرحمن أول فصول روايتها "بودا بار" * الرقم (صفر) وتميز شكله الطباعي عن بقية فصول الرواية باستثناء الفصل الأخير، وكأنهما معا يشكن إطارا لأحداث الرواية، لكن هذا الفصل الصفري ليس بعتبة زائدة، ففي مفتتحه يتحدث الراوي عن بيروت، يقول: "هذه المدينة محكومة بعتمة مغوية، تؤدي بكل من يحيا على أرضها إلى إدراك أنها مدينة البُقع المتجاورة". في ظل هذه العتمة تعود دورا المهاجرة إلى بيروت في يوم استثنائي، فاليوم صيفي غائم على غير عادة شهر يوليو في بيروت".

سكان الحي لا يعرفون الكثير عن جارتهم القتيلة، هي فقط شديدة الجمال، ميالة للصمت، كانت خادمتها السريلانكية لوسي هي الصلة بينها وبين أهل الحي، لذا كان الجميع يعرف لوسي أكثر مما يعرفون ساكنة الشقة. حتى الذين عرفوا جمانة يصفونها كوصف العميان للفيل، فزوجها مروان يصف جمالها بأنه: "جمال مُستباح مثل حرير سخي يثير طمع التجار"، بينما تتوقف صديقتها بتول أمام عشقها لرجال غريبي الأطوار، ومع حسون الأبله كانت فارعة القامة، والمعلم ناصف يصفها بأنها تدفع للفتنة، وهكذا الوزير ورجل الثلج والرجل الضفدع، كلهم يرونها من الخارج ويلمسون جزءا منها، ولا يرسم أي منهم صورة متكاملة لها، لا نعرف من قتلها ولماذا؟ ولا أين اختفت جثتها، ويظل الأمر لغزا مع تنازل الراوي

العليم عن سلطة الحكي للقاتل في آخر فصول الرواية، حتى القاتل لم يكن يعرفها، كان مجرد أداة تم استخدامها في لعبة القتل، هو واحد من ضحايا الحرب فقد ابنه وزوجته فلم ير في جمانة إلا مجرد جثة تضاف إلى الجثث.

وتنتهي الرواية دون أن تكشف عن هوية الجناة ولا لماذا قتلوها وأين أخفوا جثتها؟ هكذا تجعل الرواية من جمانة معادلا للمدينة نفسها، وقد صرحت بذلك حينما قال مروان زوج القتيلة "كم تشبهين هذه المدينة، عشاقك كثر وأحباؤك قليلون"، فهي ليست مجرد امرأة تعرضت للقتل، بل هي مثل المدينة الجميلة المرغوبة المشتهاة التي يتمناها الجميع ولا يتورعون في ذات الوقت عن قتلها.

***

يذكر عنوان الرواية "بودا بار" بنوع من الموسيقى الشرقية القديمة هو "موسيقى الزن" المرتبطة بالديانة البوذية، وهي موسيقى تشجع على التأمل، وقد استوحاها موسيقيون غربيون لكن فرغوها من مضمونها الروحي وأكسبوها صخبا أفقدها هويتها، فكشفت عن تناقض مسماها "بودا بار"، فبوذا اسم يوحي بدلالات روحية بينما البار كمكان مخصص للرغبات الحسية، فكأنهما نقيضان اجتمعا في الرواية واللحن والمقهى الكائن في حي الأمير في بيروت، حيث تقع أحداث الرواية، هذا التناقض هو ما يدفع دورا للضحك، ثم التجول في المقهى ذو الشرفات الواسعة، المزين بتماثيل هندية وصينية، ترى دورا في تجاور الكلمتين دلالة على ذروة الروحانية والمادية في آن واحد.

نقرأ في الرواية، وفي ص ٣٣: " هذا التجاور بين المطلق والملموس، ربما هو الذي جعل من موسيقى بودا بار تحظى برواج مثير عند مستمعيها، كما حظيت الأماكن التي حملت الاسم ذاته بخصوصية تميز المكان مع ديكورات وألوان تستدعي الغموض في حضور تماثيل بوذا، وغياب موسيقى الزن"، هذا الغياب للموسيقى والحضور للتمثال يؤكد التناقض بين شطري اسم "بودا بار"، كما أنه يجعل من المقهى نفسه معادلا لبيروت بما تحويه من متناقضات وما تجمعه من فرقاء وغرماء.

***

تبدأ الرواية بعودة دورا من أستراليا، يتصادف وصولها إلى حي الأمير مع اكتشاف جريمة قتل الحسناء جمانة، ومع نفي الكاتبة نفسها في مستهل الرواية لإمكانية وجود الصدفة التي تعتبرها ضرورة قدرية، ندرك أن ثمة قصدا للكاتبة من تزامن وصول دورا مع شيوع خبر مقتل جمانة، ثم اختفاء جثتها بعد اكتشاف الجريمة.

تعمل دورا في مساعدة اللاجئين، وتقطن حي الأمير ونستكشف ملامحه من خلال تجوالها فيه، ونتعرف إلى الشخصيات من خلال تعامل دورا معها، وأولها الطبيب يوسف، وقد اختارت الكاتبة له اسما مشتركا بين الطوائف، وهو رجل تجاوز السبعين، خبر المدينة جيدا، وعاصر كل حروبها، وكان محبوبا من المسلحين على الجانبين، فكان يعبر شطري بيروت دون أن يترصده قناص هنا أو هناك، نقرأ في ص ١٨: "كان يواجه مصيره بشكل شبه يومي حين يعبر الشارع الذي يفصل بين بيروت الغربية وبيروت

الشرقية ليخرج شظية من ساق مصابة، أو لينقذ مسلحًا على وشك الموت في الشرقية كان اسمه دكتور جو، وفي الغربية الحكيم يوسف وفي كلا المكانين ظل محبوبًا بشكل لا يمكن تصديقه، كان صديقًا للمسلحين في لحظات ألمهم، يحبون هدوءه، قدرته على تحمل فظاظتهم، بذاءاتهم، ومداواة جروحهم بلا لوم، لم يكن يوجه لومه لأحد مدركًا أن رحى الحرب تدور في طاحونة أكبر من سيطرتهم".

وهو لم يغادر بيروت طوال حياته، لكن يشعر بالأسى لكون المدينة التي أخلص لها تغيرت كثيرا عما كانت عليه. يوسف حفيده يحمل اسمه لكنه ينتمي لجيل مختلف، فلا يريد أن يستكمل مسيرة الجد، يريد الجد أن يورثه بيته ومهنته وحب المدينة، لكنه يحب الموسيقى، يريد أن يدرسها وأن يسافر إلى أوروبا، يتناقشان كثيرا حول هذا الأمر دون التوصل إلى حل نهائي يحسم الموقف.

ويظل الموقف بينهما مؤرجحا فيعاني الحفيد التيه حتى يلتقي بفرح الفتاة السورية النازحة هربا من الحرب، يرتبطان معا بعلاقة حب، وتساعدهما دورا على السفر إلى برلين ليبدأن حياة جديدة، لا تجزم الرواية بأنها ستكون أفضل، بل تنتهي وفرح عبر زجاج النافذة الشفاف تُشاهد جناح الطائرة يعبر كتلة كبيرة من غيم الشتاء، وكانت تستمع إلى موسيقى بودا بار تنساب إلى داخلها، لتؤكد تماهيها مع اللحن الذي فقد هويته الشرقية القديمة ولم يتبق منها سوى الاسم المعبر عن ازدواج الهوية والتباسها.

وأخيرا تبدو دورا وكأنها كانت امتدادا لجمانة، لكن جمانة التي لم تكن تمتلك إلا جمالها وحبها للحياة لم تعرف كيف تحمي نفسها فضلا عن مساعدة غيرها، فتعرضت للقتل، أما دورا فتستطيع الاستمرار لأنها خرجت من حدود ذاتها، وكانت تعرف جيدا ماذا تريد؟ فكانت مهيأة لأن يستمر دورها في الحياة.

---

* بودابار، رواية، لنا عبدالرحمن، منشورات ضفاف والاختلاف، بيروت، الجزائر، ٢٠٢٠

حينما يصبح بيت العدة والكرباج مقاما للدرويش

يُعد "بيت العدة والكرباج" واحدا من أهم الرموز التاريخية للسلطة في القرية المصرية، وهو لم يكن مجرد مكان للاحتجاز بقدر ما كان مكانا لتأكيد سطوة السلطة التي خصصته لتوقيع العقاب على المذنبين من وجهة نظرها، فالعدة أداة كان يُربط فيها من يُراد عقابه عاري الظهر مهيأ لتلقي ضربات (الكرباج)، ومنهما معا اتخذ المكان اسمه ورهبته. وقد اتخذ الروائي "مصطفي البلكي" من "بيت العدة والكرباج" * عنوانا لأحدث رواياته.

في الرواية ينظر الجميع للمكان من بعيد، فلا أحد يجرؤ على الاقتراب منه، و إن كانوا يتذكرون تاريخه، تفتح الجدة خزائن الماضي، وتحكي عن واحد من المماليك، كان ملتزما جابيا للضرائب من القرى، بنى بيتا كبيرا وأحاطه بسور وأشجار وبرجال أشداء، أطلق رجاله في القرى يسلبون وينهبون ويقتادون إلى البيت كل من يعجز عن دفع الضريبة، حيث يذوق صنوف العذاب في "المقشرة" وهي سجن أقاموه في قبو البيت، وحدث ذات مرة أن مات رجل عذبوه بالتقليب فوق نار موقدة فثارت ثائرة ناس القرية وهاجموا البيت، ليفر المملوك ورجاله هربا بحياتهم، وبقى البيت الكبير مرتبطا بالسلطات المتعاقبة فتغير اسمه إلى "بيت العدة والكرباج".

وهكذا صار البيت رمزا للسلطة وتوجس منه الجميع، فينصح عبدالعال ولده سيد "خاف من القدر يا ولدى، مفيش حد قرب من بيت

العدة والكرباج إلا وعاش محنة". لذلك رأت حميدة أن مركز الشرطة يشبه بيت العدة والكرباج في هيئته وشرفاته العالية.

هكذا نسج أهل القرية أسطورة البيت الكبير من هواجسهم ومخاوفهم، لكن سيد الذي نال حظا من التعليم والثقافة نظر للبيت من زاوية أخرى، فقد فتنته أشجار البيت الكبير التي تختلف عن كل أشجار القرية، فآمن بفكرة أن الحياة توجد داخل البيت الكبير.

تبدأ الرواية بالبيت بعد أن فقد هيبته فأصبح مجرد بيت كبير مهجور يلقى الصبية فيه بالجراء الضالة، لكن البيت ظل محتفظا بسر ما، فيقصده سيد حينما أراد التكفير عن ذنبه وفي التطهر من آثامه، فاجتاز السور لينزع فرع رمان نزع زوائده فأصبح كالكرباج وناوله لابن عمه قائلا: "أنا نجس طهرني، عاوزك تكسره على ظهري"، فالبيت أصبح منبتا لكرباج من نوع مختلف، أشد إيلاما فيكون أنسب للتطهير، لذا استخدمه عبدالعال في إقامة حد الجلد على الزاني، ربما كتمهيد من الروائي لاتخاذه في النهاية مقاما لعبدالعال الذي أصبح مجذوبا قبل وفاته.

***

تتوالد وتتواشج الحكايات عبر ستة وثلاثين فصلا قصيرا تشغل مائة وسبعة وأربعين صفحة تشكل متن الرواية، يرسم خلالها راو عليم صورة ممتدة لقرية مصرية في مواجهتها للسلطات المتعاقبة منذ أيام المماليك التي تستعيدها في حكاية بناء البيت وحتى عصر السادات، وتؤكد الرواية على تشابه نظرة كل السلطات لناس القرية بإهمالها لذكر التواريخ، فقط إشارات

سريعة دالة على تغير الأزمنة مثل الإشارة إلى صورة الملك فاروق معلقة على جدار حجرة بالمركز.

تبدأ الرواية بفصل قصير عن حميدة التي تأخذ النسوة أمامها كتيار جارف، فيفشلن في منعها من الخروج من حجرتها، وتجبرهن على الاعتراف بمكان دفن أول مولودة لها، فتسكب فوقه الماء ثم تهدأ فتعود إلى حجرتها قائلة لنفسها "وليه ندفن الأيام مع الحزن؟، وتنوي أن تحمل من جديد، فيكون لها ما أرادت، وينتهي الفصل الافتتاحي القصير وقد ولدت ذكرا، هكذا تكشف الرواية مبكرا عن شخصية حميدة القوية التي يصفها السارد بأنها تنفث من نفسها في أي شيء تحب فتعيده سيرته الأولى، فتستطيع تحريض الرجال في البداية في محاولة لإنقاذ امرأة اختطفها رجال البيت الكبير، وفي الختام تستطيع إقناع رجال الشيخ شعبان ببناء مقام لزوجها الولي، هكذا أبانت البداية السردية الموفقة عن القوة النفسية التي امتلكتها حميدة وجعلت منها الشخصية المحورية في الرواية وفي القرية.

وعلى النقيض منها زوجها عبدالعال، فحميدة التي تسميها أمها بالنورج وهو آلة درس القمح، تهتم بإدارة أمور البيت والأرض والولد أي تهتم بالحياة في صورتها الدنيوية العادية، يقول الراوي عن قناعتها بأن الحياة لا الموت ما يجب أن تتعامل معه بجلال، لذلك تسعى إلى تعمير البيت الخرب حجرة إثر حجرة، بينما عبدالعال مشغول بالموت ويراه نهاية لعبة الحياة، ويقول لحميدة إن الموت هو البداية والنهاية، فعبدالعال بنزوعه الصوفي لا ينظر إلى الحياة على أنها قائمة بذاتها بل يتجاوز حاجز ظواهر الأشياء إلى رؤية شاملة تستند على الشعور الباطني.

ويتعاملون مع الناس من منطلق بعيد عن النيّات الضيقة أو المؤطرة بإطار محدّد والتي تغيب عليهم حقيقة هي الاشتراك في جذع البشرية التي يتناساها غير الصوفي، وقد أرادت الرواية لعبدالعال أن يكون وليا، والولاية في نظر الصوفية مرتبة لا يصل إليها الولي بأعماله ومجاهداته، وإنما هي منحة إلهية يمنحها الله من يشاء من عباده، وقد يكون الولي على حظٍّ كبيرٍ من العبادة والزهد والمعرفة، وقد لا يكون، وهو صاحب «كرامات» تدعو الناس للاعتراف بولايته.

وقد ألمحت الرواية إلى ولاية عبدالعال بإشارات متفرقة مرة إلى زهده في المال وإلى اختياره أن يرث أرضا غير جيدة وترك راضيا الأرض الخصبة لشقيقه، أيضا ثمة إشارات إلى زهده في جسد حميدة بعدما منحته الولد، كما منح ماله للشيخ شعبان وسلم بندقيته للسلطة، وتدريجيا كان يقطع صلاته بكل ما هو دنيوي.

وقد لمس المقربون منه علامات جذبه، مثلا وهم محجوزون في المركز كان يصحو متجها نحو الجدار وكأنه سينفذ منه أو يطير من خلاله، فلما وفد إلى القرية الشيخ شعبان وبنى دارا قرب القبور انجذب اليه عبدالعال وأصبح واحدا من الأحبة الذين يهيمون في الأرض، واصل رحلة هروبه من حميدة ومن الواقع لكنه يعود فجأة بعد وفاة أخيه، يقول أن السلطان أخبره حينما غفا فجاء لوداع أخيه، حميدة تلتقط كل الإشارات، وتؤمن بولايته فتطالبه بإظهار الكرامة، فحينما يطير نعشه وتأتي سيارات الشرطة وتحاصر الموكب، تخاطبه: عاوزين معجزة يا عبدالعال، بعد ذلك تقرر أن تحيل غيابه إلى حياة فتشير على الشيخ شعبان ورجاله ببناء مقام للولي في بيت العدة والكرباج. ليصبح المكان ملاذا

لمريديه وطالبي كراماته بعدما كانوا يفرون منه ويخشونه.

***

نموذج حميدة المرأة الإيجابية الممسكة بزمام الأمور والعارفة لما تريد، والساعية بثقة نحو أهدافها ليس نموذجا استثنائيا في روايات مصطفي البلكي، فيجد القارئ شبها ما بينها وبين سكرة إبنة الناطوري أو رقية في ممرات الفتنة، وغيرهما من روايات خصوصا تلك التي حضرت المرأة في عنوانها مثل نفيسة البيضا، قارئة الأرواح، جلنارة حمراء، سيدة الوشم.

لكنه في أحيان كثيرة لا يدعها تحكي، فيوكل بمهمة الحكي لراو كلي المعرفة، وأعتقد أنه النوع المناسب من الرواة لمثل هذه الرواية، فهو بحكم معرفته الكلية يحول بين القراء والعالَم الروائي، فلا يرون إلا ما يريهم هو إياه، ولا يعلمون إلا ما يريدهم أن يعلموه. وحتى الشخصيات في الرواية فتقوم بفعل الأحداث دون أن تعلم المصائر المجهولة التي تنتظرها، لأنها لا ترى إلا ما يقع عليه بصرها فقط، وذلك مناسب تماما للأجواء الصوفية التي يلامسها النص، كما أن معرفته بالبواطن والمصائر تجعله قادرا على كشف الحجب كولي ذو كرامة.

هناك أيضا الحضور الطاغي للحزن والموت وكذلك اعتماده على الذاكرة كواحدة من أهم أدوات الكتابة، والتذكر عند الكاتب ليس حني إلى زمن مضى، بل هو نوع من الاختراع التخييلي للماضي، لأن الروائي لا يهدف إلى استرجاع الذكريات بل إعادة كتابتها من جديد، وخاصة أن الذكريات بشكل عام لا يمكنها أن تكون ثابتة ودقيقة، فما نسترجعه من

الماضي ما هو إلا صورة عن الماضي، تظل حاضرة، ولكن بشكل غير متحكم فيه.

لذلك يمنح الكاتب الذاكرة وفعل التذكر نفسه اهتماما كبيرا، فيرد كثيرا لفظ الذاكرة مثلا في ص ٩٦ "من خلف حجب رقيقة ترى ذاكرة تنبعث رائحتها نفاذة، قادمة من مكان ما ينام فيه النور"، هكذا قام بتجسيد الذاكرة وجعلها شيئا يمكن رؤيته وتنبعث منه رائحة، ومصدره النور، فكأن الذكريات هي النور عندما يصحو، وفي موضع آخر يقول "الذاكرة يا واد أبوي عذاب". كما أن فعل التذكر هو العنصر الأساسي والرئيسي في بناء ديناميكية الرواية وتشكيلها لغويا وجماليا.

وأخيرا، ففي بيت العدة والكرباج يواصل مصطفي الباكي بناء عالمه. عالم القرية بناسه وطقوسه. ومفرداته التي يسعى إلى استحضارها وتثبيتها حتى وإن أصبحت اليوم غريبة وغير مستعملة فهي منتمية إلى ماض تستعيده الرواية، لذلك لجأ إلى الهوامش لشرح ما يراه غامضا على القارئ من مفردات مثل الملقة والرهبة والنورج وراكية النار وغير ذلك من مفردات معبرة عن بيئة الرواية ودالة على خصوصية مكانها.

---

* بيت العدة والكرباج، رواية ، مصطفي البلكي، منشورات إيبيدي ، القاهرة، ٢٠٢٠

جدران مرتفعة تبتلع ظلالها

قيل إن العنوان هو من يمنح النص كينونته، وإنه مفتاح لباب النص الموصد، فعنوان أي عمل فني هو الضوء الكاشف لدلالته ومعناه، والعنوان يمثل شيئا هاما في الرواية إذ هو مدخل القارئ للعالم الروائي، فهو يمثل انطباعا أوليا في ذهن القارئ قبل تلقي النص، وهو معبر يتم بواسطته الدخول إلى النص لفهم مقاصده، وتصور رموزه، ومعرفة أبعاد النص ومحاولة الكشف عن بنيته العميقة.

لذا يجب أن يعتنى الكاتب به ويحسن اختياره، حتى يستطيع تكثيف الخطاب الروائي وتلخيصه ودفع القارئ في اتجاه هذا الخطاب، ذلك إن نجح الكاتب في صياغته بشكل فني بعيد عن المباشرة، وإكسابه قيمة مجازية، وهذا ما يدركه جيدا الأديب "السيد نجم" فنجده يجعل من عناوينه صورا رمزية كما نجد في أعماله "العتبة الضيقة" و"غرفة ضيقة بلا جدران" وأخيرا روايته "جدران مرتفعة بلا ظلال" *، وفيها يرسم العنوان صورة رمزية معقدة، يسعى النص نفسه إلى تفكيكها، فالجدران جمع جدار، والجدار كلمة ذات مدلولين، أحدهما حقيقي والثاني مجازي.

والجدار في معناه الحقيقي الواقعي هو عنصر بنائي ثلاثي الأبعاد، وللجدار وظائف عدة، لكن تركيز العنوان على بعد واحد فقط من أبعاده الثلاثة، وهو "الارتفاع"، يحيل إلى واحدة فقط من وظائفه، وهي عزل كل ما يوجد داخله عن كل ما يقع خارجه، وهذا يرتبط بالمدلول المجازي لكلمة

"جدار"، فهو شيء افتراضي، يعبر عن عائق نفسي يمنع المرء من إتيان تصرف ما، فمثلا القوانين والأعراف، تعتبر جدرانا لا مرئية تفصل بين الناس وبعض تفاصيل الحياة.

أما الظلال فهي جمع "الظل" وهو المنطقة التي احتجبت عنها أشعة الشمس المباشرة، أو الظلام الناتج عن حجب جسمٍ ما للضوء، ومنعه من الوصول إلى سطحٍ ما، فالجدران المرتفعة تحجب ضوء الشمس عن الوصول إلى ما خلف الجدران، فيعيش المتواجدون داخل الجدران في ظلام، وهكذا تدل الجدران المرتفعة مجازيا على السجن، سواء كان واقعيا أو نفسيا.

ولعل هذا ما قصده الراوي العليم حينما افتتح الرواية بتوجيه الحديث إلى المروي له: "لك أن تتخيل في حيرة هل يمكن أن يعيش المرء خفيا خلف الجدران وخارجها، فلا يرى من بصمة قدميه على أديم الأرض أثرا؟".

***

يفضي التساؤل إلى فتح نافذة للمروي له يسمع من خلالها حوار الشخصية الأساسية في الرواية "فرحان مُحَّد الجيزاوي" مع صديقه اللدود ومدير المصلحة التي يعمل بها، عن الحرية، المدير قارئ للكتب، ينقل عنها ويحفظ بعض سطورها، ومن بينها تعريفات مختلفة للحرية لكن لا تنفذ القراءات إلى روحه لذا لا تؤثر في سلوكه، على العكس من فرحان، الذي يوجز مفهومه للحرية بقوله "عرفت الحرية عندما شعرت بكبحها، وهو ابن لأب مات سجينا لأنه أدرك ثأره، تخشى الأم على رضيعها من أن يكون

هدفا للموتورين فتسلمه إلى ملجأ أو دار إيواء للأيتام واللقطاء، فيكبر موصوما بأنه ابن حرام، لم تختر له اسما.

في الملجأ رأوه مبتسما فمنحوه اسم فرحان، ولأن نصف رجال البلد يحملون اسم مُحَّمد، ولأنه ينتمي للجيزة فهو الجيزاوي، هكذا منحته الصدفة اسمه وهويته، والصدفة يعرفها المدير نقلا عن الكتب، بأنها تتشكل بحدوث فعلين معا عن غير عمد، بينما فرحان مقتنع بأن حدث الصدفة يتجلى دون أسباب تفسره.

هكذا ينطلق السيد نجم في روايته من فكرة، وليس من حدث، وفكرته هي الحرية، والخروج من أسر الجدران العالية التي تبتلع الظلال.

يكبر فرحان في الملجأ، يعيش في عزلته ويدمن مراقبة سكان الحارة وحيواناتها عبر النافذة، وتتمثل له الحرية في قط أبيض سمين، يراه يعدو ويأكل ويبول ويتجول في الحارة بلا رقيب ولا حسيب، لذا يتعقب القط ويقتفي أثره وكأن القط سيقوده إلى الحرية، فيتعلم تسلق الجدران والمواسير والهرب إلى الحارة ثم العودة إلى الملجأ.

في أوقات الهروب تلك اعتاد أن يلعب الكرة في الساحة الشعبية، وأظهر مهارة كبيرة جعلته أهم شخصية بعد الكابتن العجوز، لم يعرف السعادة إلا في أرض الساحة، يقول "أعطتني الفرصة لأن أعرف مشاعر الفوز والانتصار والفرح، ثم ما وصلني من اعتراف الآخرين بتفوقي، وليس اختلاس الفوز كما كنت أمارسه بتسلق الماسورة أو سور دار رعاية الأيتام"، لذا فكر في الهروب نهائيا، والبقاء بالساحة، لكنه يفشل.

لا يكف عن المحاولة، وتتكرر محاولاته الفاشلة، فإدارة الملجأ كانت تبلغ الشرطة لتخلي مسئوليتها عنه، وكان المخبرون السريون يعثرون عليه ويعيدونه حتى بلغ الثامنة عشرة، فلم يهتم أحد بالبحث عنه، يقول فرحان بأسي "لأول مرة لا أجد من يهتم بي، كأنني لا حيا ولا ميتا"، فقد مأواه فآواه الكابتن في غرفته الخشبية الكائنة فوق سطح عمارة ضخمة بميدان الجيزة.

***

يبدأ فرحان في مطاردة لقمة العيش بعد أن كان يطارد القط الابيض السمين، فيعمل في بوفيه مصلحة حكومية، يقدم المشروبات للموظفين، ثم يلتقطه العقيد ويجعله أحد مصادر معلوماته، يدربه على العمل كصحفي، كيف يلتقط الأخبار، كيف يقيمها وينتقي منها ما يصلح للنشر أو لبلاغ العقيد به، فيقتحم عالم الصحافة الصفراء، ويصبح فرحان صحفيا في "صوت الجيزة"، "وأصبحت الصحافة تلبي عنده الجانب الخير والجانب الشرير معا"، فمن خلالها تحسنت أحواله وشعر بالتحقق، كما استخدمها في ابتزاز الفاسدين من رجال المال والسياسة. وكما يصفه الراوي "تحول من قطة صغيرة عرجاء إلى نمرة لا تعرف غير أنيابها".

اعتاد فرحان أن يبوح لأجندته الزرقاء بأسراره وأفكاره، يدون فيها كل ما يتذكره وما يمر برأسه، فيكشف حقيقته وحقيقة الكبار الذين تعرف عليهم من خلال عمله الصحفي، وبدا أن حياته ستستمر هكذا حتى قامت ثورة يناير، ففقد الباشا مقعده في مجلس الشعب، وكان قد أهمل وظيفته وكثر غيابه عن العمل ففصلوه، الفراغ أتاح له فرصة الانفراد

بنفسه فتذكر ما قال عمال المؤسسة عن أمه فقرر أن يبحث عنها.

***

طالت رحلة البحث كثيرا لكنه في النهاية وجدها فحبسته خوفا من طلاب الثأر، وكما هرب من دار رعاية الأيتام يهرب من دارها ليعود إلى الكابتن والعقيد، يشير الصحفي عليه بأن ينهي الثأر بتسليم الكفن وطلب الصفح ممن يطاردونه، والعقيد وافق ومنحه تكلفة الرحلة، لكن بعد العودة إلى القاهرة يختفي، ويقول الراوي "راج بينهم جميعا أنه ذهب ولم يعد..

وكان ذلك لأسباب لم تكشف عنها الصحف ولا دفاتر الشرطة، ولا ثلاجات المستشفيات ومشرحة زينهم.. ولا خيالات الادباء"، لم يبق منه إلا الأجندة الزرقاء التي أتاحت للراوي معرفة ماضي فرحان، الذي اختفى فلم نعد ندري هل منحه العقيد الذي أصبح عميدا دورا آخر باسم جديد أم أن انتهاء الثأر منحه حريته فطار بعيدا عن الجدران العالية.

---

*جدران مرتفعة بلا ظل ، رواية ، السيد نجم، ليفانت للدراسات والنشر، ٢٠٢٠

اغتراب الشخصية في "جواز سفر" لممدوح عبدالستار

(١)

في كتاب "فن الأدب- مختارات من شوبنهاور" نقرأ للفيلسوف الألماني تمييزا بين نوعين من الكُتاب: نوع يكتب من أجل الموضوع الذي يتناوله، ونوع يسوّد الورق من أجل الكتابة ذاتها. ويقول عن النوع الأول "قد عنت لهم ضروب من الفكر، أو مروا بأشكال من التجربة، يجدونها جديرة بأن يلم بها الآخرون. أما الذين يتخذون من الكتابة حرفة فالفكر لديهم جزء من صنعة الكتابة ذاتها"، و هو يرى كتابتهم زائفة لاهم لها، إلا تسويد الورق، وإراقة المداد".

وتبين قراءة الرواية القصيرة "جواز سفر" * للروائي ممدوح عبدالستار عن انتمائها للنوع الأول فهي مكتوبة بتكثيف وبلغة سردية موجزة، لتعبر عن تجربة اغتراب الراوي نفسيا وعدم تحققه اجتماعيا، وقد صاحب الفن الروائي الإنسان في كل تجلياته، عاكسا أحلامه وأساطيره، هزائمه وانكساراته و مجسدا اغترابه، وقد عنيت الرواية كثيرا بالشخصية المغتربة ولعل أبرز نماذجها نجدها عند ألبير كامو في "الغريب"، و سارتر في "الغثيان".

ونجدها أيضا في روايات عربية شهيرة لعل من أبرزها رواية "السمان والخريف" لنجيب محفوظ وبطلها "عيسى الدباغ" القائل مبررا اغترابه: "مع أي عمل سنتخذه سنظل بلا عمل؛ لأننا بلا دور، وهذا سر إحساسنا بالنفي كالزائدة الدودية". هذا الإحساس بالنفي يلازم شخصيات روائية

عربية كثيرة، وفي كافة الأقطار، وربما لدى كل أجيال الروائيين وخصوصا اولئك الذين بدأوا الكتابة مع العقد الأخير من القرن العشرين، ومنهم "ممدوح عبدالستار" الذي قارب في روايته اغتراب الشخصية العادية ، فقد اختار راويا من العوام ليس مثقفا ولا صاحب قضية لكن لعنة الاغتراب أدركته.

(٢)

"خبطني صاحبي على رأسي فرحاً، وباسماً، ورافعاً جواز سفر، فلملمتُ جرائدي في حقيبتي، وسالتْ دمعة، وفرّتْ من حنكي كلمة: (من عرف لغة قوم، آمن شرّهم) فسحبني صاحبي من يدي، ومضينا في طريقنا معلنين، وشاهرين جواز السفر".

هكذا تنتهي الرواية القصيرة "جواز سفر" وأعتقد أنها بدأت في ذهن كاتبها بهذا المشهد الختامي، فعمد من خلال النص إلى استعادة ماضي الشخصية، مبرزا تشظى هوية الراوي وعدم تحققه مما أشعره بالاغتراب اجتماعيا ونفسيا قبل أن يغترب مكانيا، وتتأثر تقنية الرواية بذلك التشظي، فيقسمها كاتبها إلى خمسة عشر لوحة أو مشهد يمثل كل منها استعادة واستذكارا لماض شاخص بصورة حادة في وعي الراوي.

والنصوص كلها ربما باستثناء المشهد الختامي يمكن إعادة ترتيبها دون أن يتأثر شكل الرواية أو مضمونها، فأي فصل تبدأ به لن يصل بك إلى نتيجة مختلفة، ولعل الكاتب باعتماده على هذه التقنية يقيم موازاة على مستوى الشكل لمضمون الرواية المعبر عن تيه الشخصية واغترابها.

(٣)

رواية جواز سفر هي العمل الروائي الخامس لصاحبها " ممدوح عبدالستار" الذي أصدر أيضا خمس مجموعات قصصية ، وصدر في مطلع عام ٢٠١٩ عن دار "ديير للنشر والتوزيع" بالقاهرة، وفيها يتجلى الاغتراب عبر كل العتبات ابتداء من لوحة الغلاف، وهي العتبة الأولى التي تواجه القارىء، حيث تحدد أفق توقعاته ومسار تأويله للنص، و غالبا ما لا يكون للكاتب دور في اختيارها، إلا أنها تعبر عن قراءة راسمها للنص، وغلاف الرواية قدم لنا شخصا يجر حقيبتي سفر، يرسمه من الخلف حتى يخفي عن القارىء ملامحه، ويعطينا بذلك مدخلا رئيسيا لقراءة العمل فالنص لا يرسم ملامح جسدية مميزة للراوي بقدر ما يجسد ملامحه النفسية كمغترب.

أما عتبة العنوان التي يراها أمبرتو إيكو مفتاحا للتأويل، وتمثيلا لهاجس ما، فتتشكل من كلمتين "جواز سفر" أي الوثيقة التي تتيح لحاملها مغادرة وطنه، وهي هنا تتضمن رمزا يحيل إلى مضمون النص الذي يستهله المؤلف بقول الراوي " نزحتُ إلى المدينة التي تحتضن الأغراب الأبرياء"، تعبيرا عن رحلته الداخلية من القرية إلى المدينة، وينتهي بالإعلان عن مغادرة الوطن نفسه، بقوله " فسحبني صاحبي من يدي، ومضينا في طريقنا معلنين، وشاهرين جواز السفر".

والعتبة الثالثة التي تؤكد على اغتراب الشخصية الروائية هي عتبة العنوان، تلك العتبة التي لا يلتفت إليها النقد كثيرا على الرغم من أهميتها في بعض الحالات، خصوصا حينما يأتي الإهداء كنص مواز، يقيم علاقة

مع النص الأصلي كاشفا عن الدلالات المضمرة و المسكوت عنها في ثنايا النص، الاهداء هنا يصوغه الكاتب مباشرة دون أن يتوارى خلف الراوي، فيأتي بمثابة رسالة قصيرة مقصودة من الكاتب إلى القراء، أو إلى الآخرين بصورة عامة، وإلى المُهدى اليهم بصورة خاصة. فيُهدي الكاتب روايته: "إلي كل من غابوا عنا، ومازلنا نحبهم"، ويوقع الاهداء بوصفه "المثقل بأحلام ناقصة"، هكذا يؤكد على الاغتراب و يفسر سببه أيضا حينما يغترب الكاتب بعدم اثبات اسمه، ويحضر بصفته الدالة على اغترابه.

أما العتبة الرابعة التي تصلنا بالنص فهي عتبة "الاستهلال"، وهي المدخل الذي تبدأ به الرواية، وبحسب النقاد فهي " نقطة ساكنة تقع بين طرفين, الواقع والنص ينطلق منها الكاتب إلى تفصيل رؤيته"، ولا يمكن عزلها عن السرد إذ هي إحدى مكوناته، وقد منح الكاتب الاستهلال للراوي ليقوم بتعريف نفسه للكاتب عبر فقرة وحيدة، يبدأها بذكر اسمه: "اسمي أبو قوطة. لا أدري سبباً لهذه التسمية. سامحه الله والدي. أحب اسمي جداً، رغم ما ألاقيه من سخرية. أسكن في الدور الثاني. الدور الثاني شقتان بعمارة آيلة للسقوط الحُرّ في أي لحظة حسب نزعة الرياح القادمة، وهي بحي شعبي عتيق. أعشق شقتي كثيراً– ولي معها ذكريات".

هكذا يرسم الاستهلال صورة كلية للراوي، وهو الشخصية الرئيسية في الرواية، إذ يحمل اسما مثيرا للسخرية، وهذا الاسم يعد جناية ضمن جنايات ارتكبها الأب تجاهه، لكنه متسامح مع الأب، وسكناه في منزل آيل للسقوط يوحي بما يعاني من عدم استقرار في حياته عامة، وعشقه للشقة وذكرياته معها رغم ذلك، دليل ثان على تسامحه ورضاه أو تعايشه

مع أحواله الصعبة، التي تدفعه للارتحال بين هاويتين، فحينما غادر القرية إلى المدينة بحثا عن عمل وفرصة حياة أفضل لم يجدها فاستخرج جواز السفر مرتحلا إلى هاوية ثانية لكن خارج الحدود.

(٤)

تنتهي الرواية بإشهار الراوي وصديقه لجوازي السفر معلنين ارتحالهما مكانيا عن الوطن بعدما أذاقهما مرارات الاغتراب النفسي والاجتماعي، وهي المرارات التي جمعت بين الراوي وصديقه ودفعتهما لاختيار نفس المسار أو المصير، وقد ادخر الكاتب هذا المشهد ليختتم به روايته بعد أن أدخلنا عبر فصول الرواية إلى دواخل الشخصيات (الراوي ومن يماثلونه) حتى لا نظل سجناء وعي واحد هو وعينا، ويكشف لنا أن المعاناة الداخلية للشخصية ترتبط بما يدور خارجها فالعالمين الداخلي والخارجي للشخصية يتفاعلان معا ويؤثر كل منهما في الآخر، وقد انعكس اغتراب الشخصية على لغتها، تجلى في استخدامه المسرف لألفاظ مثل: نزوح، ينزح، الخروج، الرحيل، حائرا" وكلها تدل مباشرة على الاغتراب، أو كلمات تدل على آثاره ونتائجه مثل: الألم، المغص، القرف، الانتفاخ.

كما بدأت بالتعبير عن اغترابه وجوديا باختيار الأب اسما غريبا له تسبب في سخرية الجميع منه، كما تتسبب مطالبات الأب له بالبحث عن عمل لأنه أصبح عبئا ثقيلا، في نزوحه إلى المدينة، "و في تيهه بالمدينة يصبح واحدا من الغرباء "عمامات كثيرة حول الرأس، وصغار يلتصقون بتلابيب آبائهم، وكثيرات يغطيهن السواد، ويحملن القُفف، والمقاطف،

والحصير، والصغار يحمل كل منهم صُرّة هدومه".

هكذا لا تفاصيل لأحد ولا سمات مميزة ، يراهم وكأنهم واحد فقط و بلا ملامح، فيتبدد أمله، وكان قد بدأ الحلم قائلا "نزحتُ إلى المدينة التي تحتضن الأغراب الأبرياء، وتُمَلّس عليهم بتحنان". لكن المدينة ليست كذلك، فيعاقبها بالتجاهل، ويختزلها فقط في مكانين المحطة والمقهى، وليس ثمة معلم ثالث للمدينة التي لم تحنو عليه. وتصبح المحطة معادلا للتيه وليس الوصول، يقول: "الرعشة تملكتني، عندما أحسستُ بأني مبتور، ولا أحد يدلني على بوابة الخروج". ويضيف "جلستُ– متعباً– وسط المحطة حائراً، سرت داخل المحطة، لا أنوي على شيء. القطارات تروح، والعيال يجيئون. ورائحة الموت في الوجوه".

أما المقهى وقد كان في القرية رمزا للبطالة، فالبعد الوظيفي له يتمثل في قضاء أوقات الفراغ، لذا أوصاه الأب " بأن أترك حياة المقهى، وأبحث عن عمل"، أما في المدينة فيكتسب المقهى دلالة مغايرة مرتبطة بالغواية والسقوط، فها هي ست الدار " ترتدي بنطلوناً من الجينز، وبلوزة شفافة، وقصيرة أيضاً– تضحك، ورنة ضحكتها خبز. ومازال النادل قائماً بخدماتها على الوجه الأكمل، وتعطيه بسخاء".

في القرية كانت فتاة أحلامه، وفي المقهى عاين صورتها الجديدة، فتوهم أنه ينالها عبر حلم يقظة أفاق منه وقد تبدلت صورتها " ولم أجد لها أي بروز، أو تقاسيم تدل على أنوثتها. دمعت، ورأيتها قد تكسرت في عيني، ولم تعد رنة ضحكتها خبزاً، فالعودة مرة، والرحيل علقم، وأنا ما بين الرحيل والعودة".

---

* جواز سفر، رواية ، ممدوح عبدالستار، دار ديير للنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠٢٠

في حصن الزيدي..

سلطات تتشابه في القمع مهما اختلفت مرجعياتها

عبر فولتير عن رؤيته لقصور التاريخ الرسمي بقوله "لقد كتبنا تاريخ الملوك ولم نكتب تاريخ الأمة". فالتاريخ الرسمي دائما ينطق بلسان السلطة ويحتفي بالسلطان متجاهلا عوام الناس مع أنهم هم الذين يصنعون التاريخ بدمائهم، فلما ظهرت الرواية حاول مبدعها أن يؤنسن التاريخ فاحتفي بالمهمشين والمقهورين وكل من أغفلهم المؤرخ الرسمي، هكذا نشأ التعارض بين دوري المؤرخ والروائي.

وقد تصدى لدراسته كثيرون منهم الدكتور فيصل دراج، خصوصا في كتابه "الرواية وتأويل التاريخ" حيث يقول أن "الروائي العربي يستدعي المؤرخ ويطرده لأكثر من سبب، فالمؤرخ يقول قولا سلطويا نافعا ولا يتقصى الصحيح، يهمش تاريخ المستضعفين، ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة.

ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرخ، وما امتنع عن قوله". وهو بذلك يشير إلى ما يجب أن يقوم به الروائي حينما يتخذ من أحداث التاريخ مادة لعمله الإبداعي، فرهانه أن يتعقب الفراغات التي أهملها التاريخ الرسمي، وأن يذكر ما أغفله المؤرخون، وأن يعي دائما أن دوره التأويل وليس إنتاج معرفة تاريخية.

رواية "حصن الزيدي" * هي الرواية الفائزة بجائزة راشد بن حمد لعام ٢٠١٩، تتخذ من الحصن عنوانا لها، وفضاء يحتوي أغلب أحداثها، فهو بؤرة الأحداث باعتباره رمزا للسلطة، لذلك فالأقسام الثلاثة المكونة للرواية تنسب الحصن للسلطة المهيمنة، مرداس (القبيلة) في القسم الأول، والزيدي (رجل الدين) في القسم الثاني، أما الثالث والأخير فالنسب للضابط الذي يحكم باسم الثورة.

تبدأ الرواية بمشهد سينمائي متقن، حيث تركز الكاميرا على عبدالجبار ملقي على الأرض، ينقل نظره من بندقية أبيه الشيخ مرداس إلى عيني الأب، لحظات وتنطلق رصاصة تردد الجبال صداها، لقطات متعاقبة تصور مشهد قتل شيخ الحصن لابنه الكبير، ثم تنتقل الكاميرا إلى الأم شبرقة في جناحها، وهي لا تصدق أن زوجها قتل ابنها، فتركز ناظريهْا على أطراف غابة الجبال حيثٌ تدور الحرب..

تنتظر الأم أن يأتي الزوج مكذبا الخبر، فلما لا يأتى تضطر للتصديق وتغلق النافذة وتنكفئ على نفسها كسيرْة. تهرب شبرقة من لحظتها القاسية إلى الماضي، لتنثال ذكرياتها ابتداء من يوم العرس وهي راكبة الحمار، متجهة نحو الحصن الذي يبدو لها "مهيمنا من قمته البعيدة"، تبلغ القمة لكنها تتركها بزواج الشيخ من فاطم ابنة الشيخ الزيدي، قبل خمسة عشر سنة، كان جبار صبيا يافعا لم يفسد بعد، فكأن فساد الأب الذي انتقل إلى الابن لم يستفحل إلا بمصاهرته لرجل الدين الذي اتخذ منه مستشارا، بقتل جبار تفقد شبرقة كل شيىء إلا الذكريات فتستسلم لها.

تتذكر ابنها الأكبر "عنصيف" – العنصيف اسم نبات بري ينمو في الجبال – وشبابه ودوره في فرض السطوة على الوادي، تتذكر عودته متقدما رعيته يحملون الأسلاب، ينوب عنصيف عن أبيه في قيادة الحصن، ويتولى مهام جمع الخراج من البن والقات ثم إرساله إلى الإمام في صنعاء، ويغير على القبائل الأخرى إن خرجت عن طاعة الدولة/ الأمام، وتشير الرواية عبر الذكريات أيضا إلى ملمح هام من ملامح المكان، يتمثل في طبقة "الأخدام"، الذين تصفهم بأوصاف سلبية تؤكد رسوخ التمييز الطبقي في الذهنية الجمعية للقبيلة، فهم غرباء عن الوادي، سود، غوغاء، أقذار، يسكنون الأكواخ التي تتجاور مكونة الأدرام، وهي تشكل هامشا بالنسبة للحصن الذي يمثل المتن، فساكن الحصن هو السيد، وسكان الأدرام أخدام، يعيشون حياة بهائمية، ويمارسون المحرمات ولا يعرفون دين الله، ذلك من وجهة نظر سكان الحصن.

لذلك تستهدف زخات الرصاص تجمعات الأخدام فهم إن ماتوا لا دية لهم وإن عاشوا يعمل من يقدر على العمل أجيرا في المزارع وبأجر بخس، عنصيف تعجبه واحدة من الأخدام اسمها حمامة فيتخذها خادمة في الحصن، ويزورها ليلا فتحمل منه، تلد بنتا تسميها زهرة البنت تحمل ملامح عنصيف ولون بشرته، وتشبه جدتها شبرقة، التى تستدرج حمامة حتى تعرف من الأب الحقيقى لابنتها.

تستقر لها الأمور إلى أن يقتل عنصيف ويفر قاتله محتميا بالشيخ شنهاص شيخ غرب الوادى، تمرض شبرقة وتكاد تموت ويفاجئها الشيخ مرداس بالزواج من إحدى أقرباء قاتل عنصيف، وينجب منها ابنا يسميه

جمالا. لاحظ الاسم وإشارته الى جمال عبدالناصر.

هنا يتدخل الراوى العليم في ذاكرة شبرقة التي لا تتذكر كأم ثكلى، لكن تكمل حكاية عنصيف والحصن، وتحكي أشياء لا يفترض علمها بها، ويتأكد البعد الطبقي في كراهية سكان الحصن لحمامة السوداء، وفي أمثالهم ومنها "اغسل الوعاء بعد الكلب واكسره بعد الخادم". وهم بلا ثمن لدرجة أن جبار الذي يحل محل أخيه عنصيف يجرب بندقيته الجديدة فيصوب على مزارعٍ يعمل في الحقل، فسرعان ما يهوى على الأرض والفأس بيده، بينما العصافير تطير فزعة، بينما البعض أبدوا انبهارهم بمهارة جبار في التصويب.

لذلك يلجأ الأخدام والمزارعين إلى الهرب باتجاه غابة الجبل، ويزداد تدريجيا عدد الهاربين وليسوا جميعهم من الأخدام، منهم أبناء عمومة لمرداس وأقارب لسكان الحصن، فلما يزداد عددهم وتقوى شوكتهم يشرعون في شن هجمات ليلية على الحصن، من هؤلاء عرام ابن المزارع الذي جرب فيه جبار التصويب، يتعرض للحبس مع الدواب، وفي الصباح يكتشفون أنه سرق الدواب وحمل عليها أمه وجثة أبيه وهرب لاجئا إلى غابة الجبال، والشيخ زيد الفاطمى في خطبة الجمعة يلعن الفارين ويسميهم العصاة.

لكنهم يواصلون التقدم، وتنحدر تدريجيا سلطة الحصن حتى ينقلب الشيخ زيد الفاطمي على صهره، فيحبسه ويسيطر على الحصن الذي يصبح "حصن الزيدي"، في إشارة إلى انتقال السلطة من شيخ القبيلة إلى

رجل الدين الذي كان مستشارا للسلطة السابقة، وقام بتطويع الناس لها مستغلا تفسيراته للدين، ومعه تزداد الأمور سوءا، ويستمر القتل والحرق والحبس حتى تقوم الثورة في صنعاء ويسقط حكم الأئمة.

في البدء يظل الزيدي حاكما للحصن الذي يبدو وكأن لا صلة تربطه بالعاصمة وما شهدته من تغيرات، حتى يعود جمال ابن مرداس، وكان قد تعلم في مصر وعاد إلى اليمن ضابطا، ثم إلى الحصن ممتطيا صهوة دبابة، داخلا الوادي الذي لم تدخله من قبل سيارة، فيدك ما يعترضه من حجر وشجر، ويطلق مدفعها القذائف مهدما ما تسقط عليه وناشرة الرعب في القلوب قبل أن تتوقف لينزل منها جمال معلنا وصول الثورة إلى الحصن الذي أصبح "حصن الثورة" ويخطب في الناس واعدا بشمس جديدة تشرق على الوادي، وتساوي بين الجميع، لكن جمال سرعان ما يختفي ليعود الناس إلى تفرقهم، ولتبقى الدبابة رابضة في مكانها ليمتلىء مدفعها بأعشاش العصافير.

هكذا لا تختلف سلطة عن أخرى، سواء انتمت إلى قبيلة تقسم الناس إلى سادة وعبيد، أو أئمة يطوعون الدين لمصلحتهم الشخصية أو ثوار لا يملكون سوى الشعارات وإطلاق الوعود التي لا يستطيعون الوفاء بها، فلم يتغير في الحقيقة إلا ايم الحصن في تبعيته للسلطات المتعاقبة على حكمه، بينما أحوال الناس ظلت مقيمة على بؤسها.

***

الروائي اليمني مُحَمّد الغربي عمران مسكون بالتاريخ، فقد درسه في

مرحلتي الليسانس والماجستير، ويكاد يوقف عليه مشروعه الروائي، فكل رواياته تعالج فترات من تاريخ اليمن، ليس بقصد كتابة رواية تاريخية وإنما بهدف الحفر في طبقات التاريخ الدامي لليمن في العصر الحديث، بحثا عن أسباب تغلغل العنف في بنية المجتمع اليمني.

فرواياته تقف على حافة التاريخ اليمني الحديث لتقدم تأويله لأسباب ما أوصل وطنه إلى ذلك المآل الدامي شديد البؤس، لذلك تجد بين أعماله كلها صلات قربي بحيث يمكن التعامل معها باعتبارها أجزاء عديدة لرواية واحدة.

فقارئ أعماله يجدفي الثائر امتدادات لمصحف أحمر، ومسامرة الموتى هي جزء ثان لظلمة يائيل، و في حصن الزيدي الذي جاء مختلفا تماما من حيث طريقة البناء عن كل أعمال الغربي عمران السابقة التي اعتمد الكاتب فيها على الوصف المسهب، فقد كان صوت السارد حاضرا يرينا الأحداث والشخصيات كما يراها حتى وإن تعدد الرواة، لكنه في الرواية الأخيرة التزم الحياد، جاعلا من نفسه عدسة تلتقط ما يمر امامها من صور، فندر اعتماده على الوصف وزادت تقريريته الملائمة لأسلوب السرد السينمائي الذي قدم الرواية من خلاله.

فالرواية تركز على مكان هو الحصن كمقابل للوطن و السينما فن يكرس سلطة المكان على الزمان، فجاء النص مقسما إلى مقاطع تصويرية بعضها متزامن وتم تقديمها باستغلال إمكانيات الكاميرا في التنقل الحر بين الأماكن، فتم توزيع الأحداث على لقطات تمسح الأحداث والأشخاص من الخارج.

أما من حيث الشخصيات والمكان فنجد أصداء وامتدادات لروايات الكاتب خصوصا مصحف أحمر، كذلك نلمس مفارقة فيما يخص وضع المرأة، فهي تعاني في الواقع الذي تصوره الرواية تهميشا وإقصاء واضحين وبالرغم من ذلك نجد لها أثرا في تحريك الأحداث، فمثلا يلحظ القارئ للروايات حضورا وتأثيرا كبيرين للأم مقابل انحسار لدور الأب، وكذلك يلحظ حيوية شادن ابنة شنهاص وعائشة زوجة مرداس وأم ابنه جمال، وزهرة حبيبة قارون، كلهن فاعلات ومؤثرات، كذلك يعتمد السرد في حصن الزيدي خصوصا في نصفها الأول على سيل ذكريات الأم شبرقة شيخة الحصن، وفي ذلك تتشابه مع مصحف أحمر حيث الراوية امرأة، تصف حركة الأشخاص داخل المكان المفعم بالعنف سواء في الجبل أو الوادي، وكذلك السجن والضريح.

---

* حصن الزيدي، رواية ، الغربي عمران ، هاشيت أنطوان نوفل ، لبنان، ٢٠١٩

مقاومة الاكتئاب بالذكريات في "زيارة أخيرة لأم كلثوم "

حرص الشاعر والكاتب المصري "على عطا" على تأكيد الصلة بين روايته الثانية "زيارة أخيرة لأم كلثوم" * وروايته الأولى "حافة الكوثر" ابتداء من عتبة الإهداء، "إلى الحفيدتين، حنان شادى وأروى رمضان، رمزَى المستقبل المشرق، وإلى ناس الكوثر زملاء بطل الرواية في المصحة النفسية"، ولم تتحقق الصلة بمجرد ذكر "الكوثر"، وإنما بالإحالة من خلالها إلى الحالة النفسية لبطل الرواية، الصحفي حسين عبدالحميد الذي يعاني اكتئابا مزمنا، دفع به إلى المصحة النفسية مرات عديدة في الجزء الأول، فاعتبرها وطنا بديلا، "ولا بديل له إلا شوارع لا ترحم ساكنيها".

تبدأ الرواية الثانية بتجدد محنة "البطل" الذي يصحو من نومه مفزوعا، منقبضا، تطارده الكوابيس، معلنة عن نوبة اكتئابية جديدة فيتأهب لدخول المصحة مجددا، لكن الطبيب الذي أصبح صديقا نصحه قائلا: "عد إلى البيت يا حسين"، ويطالبه بأن يقاوم، فيفعل بأن يحفر عميقا تحت سطح اللحظة المضطربة لعله يدرك أصل الداء، ويمسك بأهداب حياة تصر على الانقضاء.

فإذا كانت الأوضاع السيئة ماديا واجتماعيا وسياسيا التي أدت به إلى الكوثر لازالت مستمرة، فإنه من الطبيعي أن يستشرف النهايات ابتداء من عتبة العنوان (فالزيارة أخيرة)، ثم من الجملة الأولى "قلبي منقبض"، وبعدها بداية الفصل الثاني "ستكون خالتي أم كلثوم آخر الراحلين من

إخوة أمي الأشقاء وغير الأشقاء"، تقول الأسطورة العائلية أن عددهم فاق الأربعين، وها هي الباقية الوحيدة منهم على مشارف الرحيل، ومع موتها المرتقب سيتم اكتمال اقتلاع جذور حسين، الذي يقاوم انتهاء سلالته، كما يقاوم الاكتئاب بأن يتذكر العائلة وأفرادها، وأن يحكي عنهم في الرسائل التي يكتبها لصديقه السوداني المهاجر "الطاهر يعقوب" وكأنه بالتذكر والكتابة يثبت جذوره ويقاوم.

***

الاكتئاب مرض شائع ويمكن أن يطال الجميع، خصوصا كبار السن الذين يغلب عليهم الشعور بالوحدة، وافتقاد الأمان، واللاجدوى. ويرى المختصون أن هناك علاقة بين الاكتئاب وحدوث تداخل في الذاكرة، يحدث عندما لا يستطيع الإنسان استقبال معلومات جديدة بسبب أفكار أو ذكريات قديمة.

وبالنسبة لبطل الرواية وهو على مشارف الستين من العمر، نراه وحيدا، طلق الزوجة التي أحبها سلمى، ويصف لحظة مشاهدته لها بعد فراقهما: " رأيت سلمى السكري أمس... التقت عينانا... لم أفكر في أن أتحاشى ذلك اللقاء يا طاهر".

أما الزوجة الأولى دعاء فمنذ الصفحة الأولى يصارح طاهر بأنه يقيم في غرفة مستقلة، وفي فصل آخر يقر بأنهما يتبادلان القسوة. وهو غير مطمئن إلى مستقبله، يستعرض أحواله في رسالة ثم يضيف: " إن مدخراتي صفر: تلك حصيلة ثلاثين عامًا من العمل في الصحافة .. عمل متصل في

مكانين؛ عرب اليوم ووكالة مصر المحروسة. بالكاد حققت الستر. والآن يكاد الستر يذهب بلا رجعة، وأنا على أبواب التقاعد الذي سينزل بدخلي إلى أقل من ألفي جنيه شهريًا".

هذا الخوف من المستقبل ورفض الحاضر يدفعانه إلى الحنين إلى الماضي فيسعى لاستعادته عبر التذكر، وهو ما تجلى في صحوه، وأيضًا في أحلامه، فازداد شوقه لبيتهم القديم، لعالم طفولته، وحتى لمهنته القديمة التي تواجه خطر الاندثار، لكنه يعود لها في أحلامه، وكأن إعادة تمتين الأقفاص المصنوعة من جريد النخل، بما يتيحه لها من إمكانية إعادة الاستخدام يشكل معادلا لما يرجوه لنفسه.

كذلك فهو يبدو فاقدا لليقين، غير مطمئن لشيء ولا واثق من شيء، اللهم إلا الماضي باعتباره عاش وقائعه، لذلك يسرف في استعادة الوقائع، بل قد يستعيد الواقعة نفسها ليؤكد لنفسه أنها حدثت وبنفس الكيفية التي تستدعيها بها ذاكرته، أو ليطمئن إلى عدم عبث تشوش وتشتت الذاكرة – بفعل الاكتئاب – بما يتذكره، وهو أخيرا يكتب هذه الذكريات كما يقول لطاهر ليجلو «الأسرار القديمة في طفولتي، ولتحديد هويتي، ولأخلق أسطورتي الخاصة».

وهكذا تستعيد الذكريات حياتها من خلال الكتابة.

***

تتكون الرواية من ثمانية وستين فصلا قصيرا، كلها رسائل موجهة لصديقه الطاهر، وكلها تعتمد على التذكر، لذلك يصدر الكاتب لروايته

بمقتبس من جارثيا ماركيز، يقول فيه "من لاذاكرة له فليصنع ذاكرة"، أما بطل الرواية فيقول في رسالة "يقينا لا أتذكر، أو على نحو أكثر دقة: يحتاج التذكر إلى جهد".

ويقول في غيرها "إن ذلك سينعش خيالي بما يخفف من وطأة الذاكرة، ويحث على الكتابة، ومن ثم ربما يضع حدا لوقوفي المتكرر على حافة إقامة دائمة في الكوثر"، وفي متن الرواية يشير إلى قول إيزابيل الليندي في روايتها "صور عتيقة" عن الذاكرة، وأنها "خيال نختار أكثر مافيها تألقاً وأكثر مافيها قتامةً متجاهلين ما يخجلنا ونحوك هكذا سجادة حياتنا العريضة". لذلك نجده يشير في موضع آخر إلى تفضيله لرواية "باولا" لأنها تستدعي الجذور، كما يستدعي هو جده توفيق.

أما الرسائل نفسها فعلى الرغم من أنها موجهة لآخر، إلا أنها تبدو أحيانا وكأنها حديث من حسين إلى ذاته، وقد اختار أن يروى لمغترب، بعيد عنه، وعبر الرسائل حتى لا يقيم حوارا ويظل السرد أحادي الاتجاه، ربما لذلك تعمدت الرواية تغييب صوت الطاهر ووضعته دائما في موضع المتلقي.

وهكذا لم تكن البنية السردية عند "على عطا " تبادلا للحوار بين صوتيهما، إذ مثل حديث حسين للطاهر فيضا من الخطاب أحادي الاتجاه، سواء استخدم ضمير المتكلم "أنا" أو ضمير المخاطب "أنت" في نوع من المناجاة السردية تختلف عن الحوار بين الصوتين في أن قوة الكلام ومصدره تنتقل من الشخصيات المتحاورة إلى الراوي السارد، وأيضا لأن الكلام

يفيض في اتجاه واحد من الراوي المتكلم إلى المخاطب، وفي ذلك تفسير لارتباط هذا الضمير بسلطة المساءلة والاعتراف وغير ذلك من أمور تنبع كلها من قدرته على الفيض في اتجاه واحد دون إمكانية للرد.

وهو ما يعني ايقاف حركة السرد إلى الأمام في الزمن كما يعني قدرا من التركيز على اللحظة، فالضمير "أنت" يضع الراوي في مواجهة نفسه مستحضرا التذكر والتأمل والاعتراف والبوح، وهو ما يعني التخفف من الضغوط ومقاومة الاكتئاب بالذكريات.

---

* زيارة أخيرة لأم كلثوم ، رواية ، علي عطا، الدار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ٢٠٢٠

قصة حب بين مسلم ومسيحية تنتهي بموت سيدة الوشم

تحكي رواية "سيدة الوشم" * لمصطفي البلكي عن قصة حب تُوجت بالزواج بين مسلم (ضياء) ومسيحية (أفروديت)، ولأن قدر مثل هذه القصص في الواقع ألا تكتمل، وألا تمر بهدوء، فقد انتهت قصة الحب في "سيدة الوشم" بموت الحبيبة لتبدأ الرواية.

في الرواية لم يشأ مصطفي البلكي أن يتعرض للواقع الاجتماعي الضاغط على الشخصيات، والرافض لعلاقات الحب بين مختلفي الدين، فهذا لم يكن موضوعه، هو أراد تقديم رواية عن "الحب"، لذا جعل ضياء الفنان يعتنق الحب كدين واقعي، يجد في أفروديت جنته، لكنه خرج منها مبكرا، فقد ماتت أفروديت من ممارسة الحب، ليتهم نفسه بقتلها.

والرواية التي تحكي قصة الحب بين طرفيها، وتصور ارتباطهما بالزواج كانتصار على الواقع وقيوده، تدين الواقع الذي لم يقر بهزيمته في مواجهة العاشقين، فنشب مخالبه في قلبيهما، فكان انتصارهما قصير الأجل. وكثرت في الرواية مفردات الفقد والقتل والموت. وفي ذلك إدانة أو بحسب قول الروائي "حفر تحت الجلد" من أجل تعرية مجتمع لا يقيم وزنا لقيمة الإنسان، لا يتعامل مع الآخر من منطق الندية ولا كونه معادلا أو مكملا له.

***

شخصيتا ضياء وأفروديت تناوبتا على الحكي، فقد خصص الكاتب لكل منهما أحد جزئي الرواية، لكن البنية السردية عند البلكي لم تكن تبادلا للحوار بين صوتيهما، فقد مثل حديث كل صوت منهما فيضا من الخطاب أحادي الاتجاه، إذ وجه كل منهما حديثه للآخر، مستخدما ضمير المخاطب "أنت" في نوع من المناجاة السردية الحميمة. وهي تختلف – بحسب ما يذهب إليه خيري دومة في كتابه ضمير المخاطب في السرد – عن الحوار بين الصوتين في أن قوة الكلام ومصدره تنتقل من الشخصيات المتحاورة إلى الراوي السارد.

وأيضا لأن الكلام يفيض في اتجاه واحد من الراوي المتكلم إلى المخاطب، بما يفسر ارتباط "الأنت" باستخدام الفعل المضارع الدال على الحضور، وكذلك ارتباطه بنوع من الشعر الغنائي الذي يعلو فيه صوت المتكلم المغني على صوت المخاطب الحاضر دون قدرة على الرد، كما يفسر أيضا ارتباط هذا الضمير بسلطة المساءلة والاعتراف وغير ذلك من أمور تنبع كلها من قدرته على الفيض في اتجاه واحد دون إمكانية للرد. وهو ما يعني ايقاف حركة السرد إلى الأمام في الزمن كما يعني قدرا من التركيز على اللحظة. فالضمير "أنت" يضع الراوي في مواجهة نفسه مستحضرا التذكر والتأمل والاعتراف، كما يتعامل مع ما حدث للأنا وكانه حدث لشخص آخر.

هكذا تبدأ الرواية بأفروديت تتبع ضياء في طريقهما إلى قسم الشرطة، ويحكي ضياء بحيادية مشيرا إلى ما تواجهه قصة حبهما من حصار، فزوجته أفروديت أم وابنها غير راض عما حدث، يتوجس ضياء من المواجهة المحتملة

"فأي أرض ستكونين عليها حينما تجدين ولدك أمامك؟".

يشعر بحاجتها إلى دعمه في تلك اللحظة، يخاطبها متذكرا "اقتربتِ مني، لدرجة الالتصاق" وكأن هذا الالتصاق جعلها جزء منه فعرف بما يجول بخاطرها، وما يحدث بداخلها، فيضيف "وسمحتِ لأذنيك أن تلتقطا حفيف الأقدام على البلاط المؤدي للدرج الممدد أمام بوابة قسم الشرطة"، وهناك وجدا الكاهن الذي يريد استعادتها وانهاء تلك العلاقة، عندئذ يحكي ضياء "شعرتُ بأنك تحتاجين لعيسى, في اللحظة التي انطفأ فيها الأمل بداخلك".

عيسى هو ابنها الميت الذي رسمت صورته وشما على ذراعها الموشوم أيضا بالصليب، أما الآخر الذي يواجهها فهو نبيل، وقد رشق زجاج شرفتها فيما بعد بحجر أعقبه التهديد "ستموتين يا عاهرة". تكرر رشقها بالحجارة من نبيل فأجلت منح نفسها لزوجها إلى حين، لحظتها انتشى ضياء قائلا "الليلة سأكون كذكر النحل, يولد من أجل أداء مهمة واحدة, وبعدها يلفظ أنفاسه".

لكنه نجا بينما هي التي لفظت أنفاسها، يواصل ضياء خطابه لها رغم موتها "حملتك وبعناد استحوذتُ على تفاصيلك, أسلمتها إلى عواصف الكون, تفعل بها ما تشاء, حتى شهقتِ شهقتك الأخيرة, وتراخى جسدك وسرعان ما غرق في صمت المكان، كنتُ أُدرك أن الحكاية بدأت من تلك اللحظة, وأني سوف أعيش فصولاً صعبة, كتب عليك ألا تكوني فيها, وكُتب عليّ أني سأكتبها لك".

يجد نفسه متهما بقتلها، الطبيب يبرئه، يكشف للضابط عن ضعف قلبها الذي لم يحتمل، فماتت من ممارسة الحب. ويتجدد الصراع، هذه المرة على الجثة ومن الأحق بدفنها الزوج المسلم أم ابن الزوجة المسيحي، الاثنان في قسم الشرطة كل منهما يؤكد للضابط أحقيته في الجثمان، القانون في صف الزوج، لكن تليفونا يصل للضابط فيخبرهما: سنتكفل بدفنها إذا لم تتفقا. ويتم إيداع الجثة بثلاجة المستشفي إلى أن يفاجئه الضابط باختفائها، ثم تزوره أماني ابنة أفروديت لتخبره بأنها رشت حارس ثلاجة الموتى ليسمح لها برؤية جثمان الأم، ثم غافلته وسرقتها، وأن نبيلا سيدعها له.

***

أخذ ضياء من متعلقات زوجته لوحة وأيقونة وصورة لها ودفتر مذكراتها، وينتهي الجزء الأول بإمساكه للدفتر، وما كتبته أفروديت في دفترها يشكل الجزء الثاني من الرواية، ونكتشف أنها كانت تكتب وهي مستحضرة ضياء، وكأنها كانت تبوح له وليس لنفسها، تقول" لا أعلم لماذا التقينا يا ضياء ولا أؤمن بالصدف, هناك من يرتب لنا كل شيء لسبب من الأسباب وليس عبثًا"، وحينما تبحث في ذاكرتها عن تفاصيل حياتها، يكون التذكر لأجله، لتحكي له عن حياتها قبله، "حبستُ كل شيء بداخلي, وأنا أعرف أن أشد ما يعانيه المرء حبسه لحلمه, حيث الوقت وعداوته"، ثم تعترف بما يخص علاقتها بزوجها مدحت "أصبح ما بيننا يدور روتين ممل, لم يتغير حتى دخلتَ حياتي, وفي ليلة الاحتفال بميلاد عيسى, ولد بداخلي حبك".

تعود ثانية لذكرى اللقاء وقد استدعته ليعزف في ذكرى ميلاد عيسى، يومها توقفت أمام كلمة العمر، وتأملت ملابسها، وتغير إحساسها بجسدها، فلما مات مدحت لم تشعر بفقده، كانت توقن أنه جعل من جسدها سجنا للحب، وأن ظهور ضياء في حياتها حرره، وينتهي الدفتر بما دونته عن أول نقطة ابتدأ منها سرد ضياء، يوم ذهابهما إلى قسم الشرطة، هكذا يستدير الروائي بالزمن ليعيده إلى نقطة مفصلية، لعلها هي التي أوهنت قلب أفروديت فلم يحتمل حبا ظلت تنتظره طوال حياتها، فلما جاء غادرت هي الحياة، بينما ضياء يوصد الباب ليكتب عليه "كل فقد هو إطلاق عقال شيء آخر".

---

* سيدة الوشم ، رواية، مصطفي البلكي، دار النسيم ، القاهرة، ٢٠١٩

"شظية في مكان حساس" .. رواية الحرب بعد أن تنتهي

أصبحت الحرب هي الموضوع الأكثر حضورا في الرواية العربية في القرن الجديد، فالحرب أصبحت واقعا يوميا يعيشه الإنسان العربي، وحتى لا يقع الكاتب العراقي "وارد بدر السالم" في دائرة التكرار أو تناول أحداث مستهلكة، آثر في روايته الأحدث "شظية في مكان حساس" * أن يحكي عن بغداد ما بعد الحرب، وقد ذكرتني روايته بمقولة الأنثروبولوجي الكندي اريك جانيون عن الألم، وإنه ليس شيئا غير الذات الموجوعة نفسها، فليست الذات إلا وعيها بالألم.

والرواية وعلى امتداد مائتي وخمسين صفحة تسرد رحلة أسرة عراقية مع الألم الجسدي والنفسي الذي صهرها، وأعاد تشكيلها وصياغة حياتها عقب تعرضها لمحنة لا تكون استثنائية في زمن الحرب، تحكي الرواية عن "نور" وهي امرأة أربعينية تتعرض للإصابة عقب انفجار آخر مفخخة في بغداد، بحسب العنوان الفرعي للرواية، الذي أثبته المؤلف ربما ليقول أن الحرب قد انتهت وأن روايته عن الحرب بعد أن تنتهي، تصف الرواية يوم انفجار المفخخة بأنه "يوم الفزع الكبير الذي أحرق السوق والناس، وأحال حياتنا إلى جحيم مبهم، وعرض جسد زوجتي الخجول في المستشفيات والعيادات الطبية الخاصة إلى العيون التي رأته، وتنقلت عليه وفحصته ولمسته في أكثر المناطق سرية وعفة".

هكذا أدى الانفجار وما تلاه إلى انتهاك الجسد الذي كان "اجتماعيا

ومقدسا لأنه كان سريا" لكنه "تبعثر في الإنفجار، وانسلخ عنه الحياء قسرا في الفحوصات والمعالجات، والترميم والترقيع، فأزالوا عنه الحشمة، ففقد استقلاليته ليموت مؤقتا".

هذا الانتهاك تعبر عنه الرواية بكلمة "العري" التي يتواتر ذكرها كثيرا، بمعنى انكشاف الستر، سواء كانت فعلا تمارسه الزوجة التي فقدت خفرها وحيائها القروي فتقول لزوجها: "أحتاجك .. خذني.. ادخلني"، أو حينما يصف الزوج سلوك زوجته، ويلاحظ أن "العري" كفعل أو كلمة حضر كلما تفاقم شعور الشخصية بالعجز أو الحيرة، فجاء تعبيرا عن توتر الذات الساردة بين رغبتها في البوح، وخشيتها من الفضيحة (تكرر في النص وصف الشظية بالفضيحة) .

وأيضا تستخدم الدكتورة تمارا نفس الوصف حينما تتحدث عمن يقصدون عيادتها كطبيبة نفسية، باعتبارهم مصابين بفوبيا الحرب، وتقول للزوج في معرض تفسيرها لحالة نور: "هذه هي الحرب، تعرينا حينما لا نكون مستعدين للعري، وتنزع منا الخجل لتكشف عن بعض ما لا يجب أن ينكشف فينا، فتجعلنا نرى في الجمال قبحا كثيرا".

***

يلجأ وارد بدر السالم في أغلب رواياته إلى نمط الراوى العليم، وعادة ما يجيء السرد عنده بضمير المتكلم، فيسرد الأحداث بأسلوب مباشر، وقد يتحول من راصد أو مراقب للأحداث إلى مشارك فيها، خاصة وأن الراوي في "شظية في مكان حساس" هو الزوج، وهو شريك في الأحداث

وفي الألم، وأيضا في التشظي مثل الزوجة نور التي تواجه تشظ نفسي وبدني عقب إصابتها في الانفجار.

لذلك يعمد الكاتب إلى تشظية البناء الفني لروايته، فبدأ مباشرة بما يشبه المفتتح، وعبر ثمان مقاطع مرقمة، أولها حوارية قصيرة بين الأب وابنته لبنى، يبدأها بسؤال يبدو غريبا "منذ متى وأمك ترقص؟"، تجيبه "منذ أكثر من ساعة" ويلحظ الأب أن وجه ابنته اكتسى بألم مبكر، بينما يتسائل في المقطع الأخير "الرقص فرح الجسد أم ألمه؟"

ويتسائل معه القارىء: لم ترقص الأم كل هذه المدة؟ وما سر حزن الإبنة وألمها؟ ونجد الجواب في المقطع الأخير "ترقص في حجرتها وحيدة لتنتزع حشرة الحديد الناعمة لاهثة، دائخة الرأس، متكسرة الروح، وهي تصارع الشظية المتحركة في مكانها الحساس، لعلها تنزلق فجأة وينتهي الألم الغريب الذي اجتاحها منذ ستة أشهر". الرقص إذن ممارسة تقوم الزوجة كنوع من العلاج المرجو لعل الشظية تنزلق وتغادر جسدها، أو لعله طقس تؤديه حتى تطلق روح الشظية الشريرة أسرها، لذلك تؤديه وحيدة وبعنف ولمدة طويلة منهكة.

ويفضي المفتتح إلى مقتبس من جاستون باشلر "كل شيء يرتج حين يرتعش النور"، والارتجاج يفتت الأشياء والأشخاص يحيلها إلى شظايا يلملمها الكاتب في فصلين الأول قصير، يلامس بدايات التغير الذي يصيب نفس وروح نور، والثاني يشغل نحو مائتي صفحة من متن الرواية، ويبدأ بما يسميه "فضيحة الشظية" ثم تتوالى النثارات أو الشظايا التي تبدو

كل منها كتفصيلة أو جزء من لوحة فسيفساء ترصد الخراب الذي أحدثته الحرب بأرواح البشر.

***

يصبح جسد نور ميدانا للحرب، فقد اخترقته شظايا كثيرة، بأحجام متوسطة وصغيرة، تم استخراجها كلها إلا واحدة، بحجم رأس دبوس، لم يستئصلها الجراح الذي برر للزوج تركه لتلك الشظية الصغيرة لحساسية الموضع الذي سكنته، وطمأنه بأنها ستزول مع الوقت أو تستقر في مكانها، لكن الشظية لم تزل ولم تستقر، وتصبح الشظية المتبقية بداخلها هي الحرب، فبعد ستة أشهر من المعاناة، تغيرت نور وكأنها خرجت من قبر إلى الحياة ثانية، تصبح أخرى غير التي خبرها الزوج لعشرين عاما.

فالقروية الخجول المحتشمة تصبح امرأة أخرى تماما بفعل الشظية التي تصفها الرواية بأنها "حشرة الحديد الناعمة"، التي تتحرك في المكان الحساس فتعمل كما لو أنها عضو ذكري، تصيب الزوجة بحكة تشعرها بحاجة دائمة لممارسة الجنس، فيتحول الزوج إلى آلة جنسية، وأصبح يرى الزوجة "شظية جارحة".

لكنه رغم ما يصيبه من ألم ومن قرف يظل متعاطفا معها، ويتألم لحالها وهو يراها "تذوب من الالم وتتوحش كثيرا بسبب الحكة المهيجة"، ويراها تنهار امام ألمها الجنسي الذي يقتلها ببطء، فيخشى أن تنتحر لتنهي آلامها، ويعاود التردد على المستشفيات والعيادات الطبية ما بين نفسية وعضوية حتى يقترح أحد الجراحين علاجا ناجعا يتمثل في إجراء عملية

ختان لنور، فلن يستطيع استئصال الشظية إلا باستئصال المكان الحساس الذي سكنته، وفي ذلك علاج لحالتها الراهنة ووقاية من تداعيات أخطر قد تحدث مستقبلا، يتكفل الزوج بإقناع زوجته بالموافقة على إجراء العملية، فتفيض عيناها بالدمع، بينما هو يضمها إلى صدره وهو يهمس لها: "هذه هي الحرب حبيبتي نور، تقص فينا أعز ما نملك".

---

* شظية في مكان حساس، رواية ، وارد بدر السالم، دار خطوط وظلال للنشر ، الأردن، ٢٠٢٠

رواية القمع .. "عروس الفرات" نموذجا

فاجأ المفكر العراقي الدكتور على المؤمن قرائه بإصدار رواية، تشكل الحلقة الإبداعية الوحيدة إلى الآن في سلسلة مؤلفات فكرية تربو على العشرين كتابا، وهي رواية "عروس الفرات" * وفيها يرصد جانبا من الواقع العراقي خلال الفترة من ١٩٧٩ وحتى ١٩٨٢، لذلك قد يتساءل القارئ عن سبب ورود المفكر لنبع الرواية، فهل يريد التوثيق لتلك الحقبة مستفيدا من إمكانات الفن الروائي؟ أم أن لديه تجربة ما لم يتناولها فكريا ويرى أن الرواية هي الوسيط المناسب القادر على توصيل تلك التجربة للقارئ؟

عموما ومهما كانت الأسباب فقد مارس حقه في الكتابة وقدم نصا روائيا يمتاز بلغة جزلة رصينة، ويعبر عن تجربة انشغلت بها عشرات الروايات العربية، وهي تجربة القمع والعنف الذي تمارسه السلطات الحاكمة الغشوم ضد معارضيها، وقد اهتمت الرواية العربية إلى حد كبير بتجسيد صور العنف السلطوي المتنوعة والمتمثلة في غياب الحريات وانتهاك حقوق الإنسان.

وقد أقر الدارسون بوجود قضيتين داخليتين انعكستا على أغلب إنتاج الأدباء العرب، وهما القهر السياسي والظلم الاجتماعي، لدرجة تشكل تيارا روائيا يمكن أن نطلق عليه "رواية القمع"، ويمكن للمتابع أن يسرد عشرات الأمثلة سواء من المدونة الروائية العراقية أم من بين أعمال شهدتها أقطار عربية أخرى، فالقمع وعنف السلطة وغياب الحريات قواسم

مشتركة بين الجميع ولا تقتصر على بلد دون آخر، وإن اختلفت درجاتها وتباينت أنواعها. وبالطبع ينعكس ذلك على الأديب، فالأدب لا بد أن ينبع من الواقع الذي يعيشه، والسياسة جزء منه، إلى جانب غيرها من الجوانب النفسية والاقتصادية وغيرها، فلا بد من تنوع الرؤية الأدبية وألا تكون قاصرة على الجانب السياسي فقط.

وهذا يحيلنا إلى كلمة الناشر المثبتة على الغلاف الخلفي حيث يصف الرواية بأنها رواية اجتماعية سياسية ملحمية، لصيقة بالواقع العراقي. تحكي بأسلوب كلاسيكي وقائع سنوات الجمر العراقية الأربع يحددها بأنها من ١٩٧٩ وحتى١٩٨٢ ، ويصف الكاتب بأنه أبدع في تحويل الواقع إلى حكاية مستثمرا معايشته لذلك الواقع، فيحكي قصة عائلة عراقية، مثّلت نموذجا مصغراً للشريحة الملتزمة الفاعلة من المجتمع العراقي المتنوع، بعاداتها وتقاليدها وانتماءاتها.

وهذه الحوادث ليست من نسج خيال كاتبها، بل هو الواقع الذي عاش تفاصيله، ودوّنه كما تلمّسه، فهو إذن يوثق لتجربة وقد اختار أن يقدم تجربته في شكل فني روائي لمعرفته بقدرة الرواية على هضم الأحداث والتغييرات التي تفرضها بكافة أشكالها، وملامسة نبض الشارع عن قرب، فهناك اعتقاد لدى الكثيرين بأن الإبداع هو عملية نقل الأحداث والتعبير عنها حكائيا أو سرديا، ولكي يتم ذلك فالأمر يحتاج إلى اختمارها في ذهن المبدع وإعادة صياغتها لاحقا، ربما لذلك انتظر الكاتب لربع قرن بين وقوع الأحداث وبين سرده لها أو استعادتها في روايته.

أما عن رواية "عروس الفرات" وقد أناب الكاتب عنه راويا عليما، يعلم متى بدأت الحكاية ومتى انتهت وكيف سارت أحداثها، ويعلم بالشخصيات ظواهرها وبواطنها، أي سلوكها وأفعالها وأقوالها، وحالاتها النفسية والفكرية والعاطفية، فهو يتيح للكاتب حرية كبيرة في السرد، فضلا عن أنه قد يجد فيها تعويضا عن حرية أخرى مسلوبة من شخصيات الرواية، الراوي العليم يحكي من الخارج وكل شخوص الرواية وأحداثها مفرودة أمامه على قماشة السرد. يحركها كيفما يشاء. ويدفع بها لمركز اهتمام القارئ، أو يخفيها المهم أن وعيه يمتزج بوعي الشخوص وعالم الحكاية. وقد وفق الروائي حينما عمد إلى تضييق الهوة بين صوت السارد العليم وأحداث وشخوص الرواية. فيظهر مؤمناً بما يؤمنون به. يفكر مثلهم. يتكلم بلغتهم بقدر الإمكان ويقدمهم للقارئ في بناء متجانس.

تتكون الرواية من ثمانية فصول منح المؤلف كل منها اسما، الأول اسمه "فرحتان"، ويبدأه الكاتب بتحديد المكان الذي تنطلق منه الأحداث، حيث بيت في "الحويش" بالنجف، يرسم الكاتب تفاصيل المشهد بدقة، فالبيت قديم، سور حديقته تآكل بصدأ الأيام، حجارته امتلأت بالشقوق التي أصبحت أعشاشا لليمام، وهذه التفاصيل لم تأت عبثا بل كانت تحمل إشارات خفية إلى ما سيئول إليه البيت، فالصدأ سيزداد والشروخ ستتسع بفعل ما سيمر به البيت وسكانه من أحداث.

والبيت تسكنه أسرة الدكتور عبد الرزاق الموسوي، الأستاذ الجامعي المتقاعد، ويقوم الراوي العليم بتعريفنا بأجيال العائلة الثلاثة، فكأنه راو شعبي يقدم شخصيات المأساة التي ستقع لهم وتشتت شملهم. ومتخذا من

مشاكلهم نموذجا لما يحدث في المجتمع كله، فيسلط الضوء على مشاكل هذا المجتمع في الداخل، من خلال النظر إلى شبكة العلاقات الاجتماعية وما آلت إليه، وتسطير الحياة الاجتماعية بكافة مشاكّلها وأسبابها، فالتركيز على الظلم ومحاولة إظهاره إما بالحديث المباشر أو بالصورة الواقعية التي ترسمها الرواية قد يدلّ بأن التجربة المصورة تهدف إلى إثارة انفعال القراء وتأجيج عواطفهم ضد السلطات الحاكمة المنتجة لكل ما صورته الرواية من قمع وخراب.

ويستشعر القارئ منذ البداية ما ستؤول إليه الأمور، فثمة جمل تتخلل الحديث توحي بالجو العام وما فيه من قمع وكبت، فها هو عادل يحذرهم حينما يخوضون في أحاديث السياسة بقوله "للحيطان آذان" وفي موضع آخر ينبههم إلى أن الريح توشك أن تبلغ شديد عواصفها، وبالفعل تشتد وتعصف بالأسرة التي تنتظر قدوم شهر رجب لتعقد قران صلاح، إلا أنها لن تر فرحا، بل ولن يجتمع شملها ثانية.

وهكذا كانت بداية النص موحية بمساراته، قائدة إليه، فلم تكن البداية في حقيقتها إلا نهاية لسلسة طويلة من المشاعر والأحاسيس والمواقف قد تستغرق الحياة كلها. ولكنها وهي تسجل بداية لعمل تكشف أولا عن عمق الحياة التي سبقتها وولدتها، وعن بداية لحياة العمل الجديدة التي تصبح المسؤولة عن تكامله وتماسكه، وكما يقول الناقد العراقي ياسين النصير "البداية هي الباب الذي ندلف منه إلى عالم النص الرحب، ولكن من الممكن في الوقت نفسه أن تصبح الجدار الذي يصرفنا عن الدخول إلى هذا العالم ويصدنا عن محاولة الولوج إلى ما وراء حائط البداية الأصم.

البداية الموفقة هنا قادت القارئ إلى عالم النص وإلى قضيته الكبرى التي يعبر عنها، فكبير الأسرة عبد الرزاق الموسوي الأستاذ الجامعي يموت كمدا وهو يرى اغتصاب ابنته شيماء، عروس الفرات، التي كانت تدرس الطب لتصير طبيبة تداوي العلل، لكن علل المجتمع وحكامه جعلتها تلقى حتفها مرتين: الأولى معنويا بالاغتصاب، والثانية فعليا في ساحة الإعدام. وكان شقيقها صلاح قد سبقها إلى نفس المصير، ومثلهما أكبر أبناء الأسرة الدكتور "عادل"، اعتقلته السلطات مع زوجته وطفليهما في مطار بغداد، وقتلوا جميعاً في المعتقل، في مجزرة كبيرة، والحفيد على الطفل الصغير خنقه الجلاد أمام أمه في غرفة التعذيب، ليحملها على الاعتراف.

وهكذا كل أفراد الأسرة باستثناء ياسمين زوجة الابن الثاني "أحمد"، التي كانت شاهدة على كل تلك الوقائع، حتى التقت "أحمد" في مخيم الغربة، بعد أربع سنوات من الفراق، تحكي له ما تفاصيل ما حدث في غيابه، وهو يبث فيها الأمل فهو المقاوم الذي لم يستسلم ولم يسقط، يقول لها أن سيف السيد عبدالرازق سيبقى مشرعا محمولا بسواعد أسلافه، وسيبقى السيد حيا بحفيده الذي سيولد من جديد، وهكذا تنتهي الرواية التي تصور واقعا كابوسيا لكن تظل متمسكة بالأمل في غد أفضل.

ثمة سمات فنية أخرى نلمسها في عروس الفرات، فهي وبحسب انتمائها لتيار رواية القمع تستغرق في اليومي والتسجيلي وكأنها وثيقة حقيقية تكشف مدى معاناة الشخصيات من جهة، وتدين الجلاد من جهة أخرى.

كذلك فهي رواية درامية بامتياز وذلك ضروري لرواية القمع، وهي

درامية بالمعنى الذي قصد إليه إدوين موير في كتابه بناء الرواية، حيث السجين أو المعتقل هو ذاته الحدث في حالة الفعل أو الحركة، إنه الحياة في ذروة احتدام الصراع حين تجد الضحية نفسها في مواجهة الجلاد، كما نرى في شخصيات أسرة السيد عبد الرازق، وكل منهم مناضل أعزل مسكون بضعفه الإنساني، في مواجهة جلاد مدجج بكل وسائل وأساليب التعذيب. وتكتسب الرواية دراميتها حين تتوازن فيها قيمة الحدث مع قيمة الشخصية، بحيث يرتبط كل تغيير في تكوين الشخصية بإحداث تغيير مواز في الحدث وفي الحبكة، وفي المقابل فإن كل تغيير في الحدث يقود بالضرورة إلى تغيير في الشخصية، فيبقى التوازن الفني قائما بين الطرفين.

وخير مثال على ذلك شخصية أحمد وما يتعرض له وما تتأثر به شخصيته، لكن هذا التوازن يختل أحيانا، وقد يرجع الخلل إلى كون الكاتب ينطلق أساسا من موقف أيديولوجي أو أخلاقي يريد التعبير عنه، ويبدو ذلك خصوصا في مشاهد التحقيق حيث الجلاد دائما بلا أخلاق يتجرد من أي مشاعر إنسانيه وكل ضحاياه يصورهم النص في صورة مثالية فوق إنسانية.

كذلك فرض انتماء رواية "عروس الفرات" إلى تيار رواية القمع اختيار نوع خاص من الشخصيات، فالشخصية في هذا النوع من الروايات لا تعيش حياة عادية لكنها تحيا واقعا تراجيديا تفرضه عليها مواجهة الجلاد ومراوغة الموت، مما يكسبها بعدا دراميا وحيويا، يتجاذبها دائما حالات الصمود والضعف والانهيار ثم التماسك ومواصلة الصمود، لكن يعيب الرواية أن هذا الغنى في الشخصيات اقتصر على الشخصيات التي اختارت المقاومة، بينما الشخصيات الممثلة للسلطة جاءت نمطية ذات

بعد واحد، فبدت الشخصية وكأنها مجرد آلة من آلات التحقيق أو التعذيب، فأفقدها النص بشريتها.

بقيت ملاحظات أخرى منها أن النص كان يميل أحيانا إلى الاستطراد دون داع أو مبرر، فمثلا في ص ٣٨، يبدأ القسم رقم (٥) بقوله: " في شوارع النجف الأشرف القديمة، المدينة العريقة الملتصقة بطابعها التراثي، كان الجو ملتهبا ومسلحو السلطة منتشرون في كل مكان" كان يمكن للكاتب أن يبدأ هذا القسم بجملة " كان الجو ملتهبا" فما ذكره عن النجف لم يكن مهما بالنسبة للنص الروائي. كذلك كان المكان في الرواية مجرد إطار للأحداث، لم يكن عنصرا فاعلا، لم يؤثر لا في الشخصيات ولا في الأحداث.

وأخيرا فقد أبدع الكاتب في روايته أو وثيقته الفنية التي تدين القمع، لكنه لم يتجاوز الإدانة، مكتفيا بالإجابة عن أسئلة ما قبل النص ساكتا عن أسئلة الما بعد، ولو فعل لأغنى نصه برؤى فنية وإنسانية تضعه في مصاف نماذج روائية مميزة تنتمي لتيار رواية القمع كما فعل يوسف إدريس في العسكري الأسود، وعبد الرحمن منيف في شرق المتوسط، وغيرهما، وربما يرجع ذلك لكون الكاتب كما أشرنا أراد لعمله أن يكون وثيقة إدانة للقمع تتقنع بأقنعة الرواية كجنس أدبي.

---

* عروس الفرات، رواية، علي المؤمن، دار روافد للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٧

دموع في عيون المرايا

تحكي رواية "عيون المرايا" * للكاتبة إنجي البسيوني، قصة حب عادية، هي قصة أرملة تعمل بالصحافة تدعى فريدة الكاشف ، سافرت إلى باريس في مهمة عمل، وهناك تلتقي بباهر وهو أكاديمي مصري يعمل في إحدى جامعات باريس، يحبها وتبادله الحب، وتعلم أنه مريض بمرض يهدده بفقدان الذاكرة، لكن لا مرضه ولا الحادث الذي تعرض له وكاد أن يودي بحياته حالا دون زواجهما، لتنتهي الرواية بإقرار فريدة بأن أوقات السعادة محدودة ومعدودة فاقتنصتها لتحيا على ذكراها ذات رحيل.

وهكذا تمضي فصول الرواية مصورة أجواء واقعية يتجاذبها نزوع عاطفي وليس رومانسيا، ونلمس أشكال هذه الواقعية في المشاعر والتوجسات والتأملات عند كل من باهر وفريدة. بما يذكر بروايات أحلام مستغانمي التي صنفها بعض النقاد بأنها "واقعية عاطفية"، وقد ذكر النص أن مستغانمي هي الكاتبة المفضلة لدى فريدة، ونقلت عنها مقولتها "أحبيه كما لم تحب امرأة، وانسيه كما ينسى الرجال".

وقد امتد تأثيرها إلى بعض أحداث الرواية وخصوصا عند لقاء فريدة وباهر لأول مرة في المطعم: "كانت مرتبكة بعض الشيء، صبت الشاي ثم عادت إلى طاولتها وهي تحمل الفنجان ومن فرط توترها سقط هاتفها، فانحنت لالتقاطه فإذا بشخص ما يسبقها لذلك ثم يعطيه لها بأدب جم فابتسمت ابتسامة ودودة"

هكذا حدث التعارف ببساطة، وبنفس الطريقة التي اتبعتها أحلام مستغانمي في "فوضى الحواس"، إذ تم التعارف بين الحبيبين في السينما، حيث يجلس شخص ما بجوار البطلة، يتابع الفيلم، وعندما يسقط من أذنها القرط تبحث عنه في الظلام، وفجأة تشتعل ولاعة الرجل الجالس بجوارها مضيئًا لها لكي ترى القرط، هكذا تقريبا نفس طريقة التعارف.

كذلك تثير الرواية عدة ملاحظات ابتداء من العنوان "عيون المرايا"، فالعنوان وبوصفه العتبة الأولى هو أول ما يطالعه القارئ من النص، لذا يجب أن يكون متضامنا مع المادة السردية، لا مفسرا لها، وأن يكون نصا جاذبا وجماليا، وهذا ما فعلته الكاتبة باختيارها الموفق لعنوان "عيون المرايا"، وقد اختارته من بين ثنايا عملها، ففي ص ٨٢ نقرأ: " وقال: أتعلمين لو أن للمرايا عيون وذاكرة ستكون هذه المرآة أسعد المرايا حظًّا، كم هي جميلة صورتنا فيها، كم يليق كل منا بالآخر، أتمنى لو نظرت إليها بعد ذلك واستحضرت صورتنا هذه كما كانت تفعل العرافات في العصور القديمة"، باهر تمنى لو أن للمرايا عيون وذاكرة ليستحضر من خلالها صورة الحبيبة، وكأنه كان يستشعر أن الفراق آت لا محالة، وفريدة تعاملت مع مراياها وكأنها ذات عيون فأكثرت من التحديق فيها، سواء في بيتها أو بيت باهر أو الفندق الباريسي، وكأنها أرادت أن تتأكد من وجودها ذاته برؤية صورتها منعكسة في المرآة.

وللمرايا حضور في النص كله ابتداء من الفصل الأول، ففي حلم فريدة أو كابوسها ترى المرآة لامعة وسط الخراب، تنظر فيها فترى وجهها حزينًا في المرآة وعيناها تذرف دمعًا أسود، فتحسَّست وجهها فلم تجد آثارًا

لدموع، ففي الحلم لم تعكس المرآة ملامحها بل أظهرت روحها وعكست مخاوفها وقلقها. وكما تقول الرواية على لسان العجوز: " وما انعكاساتنا في المرآة إلا حقيقتنا التي نخبئُها ونخفيها عن أعين الناس، وما انعكاساتها إلا انعكاس لما تخفيه أرواحنا".

فالعنوان إذن جاء كعتبة نصية موفقة قادت إلى استهلال جيد للرواية، والاستهلال كما يقول الكاتب العراقي ياسين النصير: " لا يضعك دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل؛ وإنما يمهد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية. إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير".

وقد افتتحت انجي البسيوني روايتها بكابوس أقلق شخصيتها الرئيسة "فريدة"، واستهلته بقولها: " وجدَت نفسها تقف على أعتاب دهليزٍ طويل جدًّا، فتعجَّبت كثيرًا، من أتى بها إلى هنا، وما هذا المكان الموحِش المُريب الذي يبدو من أثاثه المترِب أنه بيت مهجور لا يوجد فيه أحد".

هكذا يعبر الكابوس عن نفسها القلقة ومخاوفها من المستقبل الذي لا تطمئن إليه، فهي على حافة الأربعين تعيش وابنتها وحيدتين بعد أن فقدت الأب ثم الزوج، وهكذا تعبر الافتتاحية من خلال الكابوس عن التيه النفسي الذي تعانيه فريدة، وعن رغبة دفينة لم تعلن عنها فريدة حتى لنفسها، فهي في أعماقها تهفو لحب آخر، لرجل يأخذ بيدها وينجيها من التيه، ربما لذلك لم تفلت الفرصة التي سنحت لها في باريس، فقد التقت به صدفة في المطعم، وفي اليوم التالي قبلت دعوته لتناول الشاي، وتدريجيا يتأكد الحب وتنتهي الرواية بزواج الحبيبين، رغم أن ما مر بهما كان كفيلا

بأن يضع نهاية أخرى، كل الأحداث كانت تقود إلى موت باهر أو على الأقل عدم إتمام الزواج.

وهكذا قد يحدد الاستهلال النهايات، أو على الأقل يؤثر فيها، وهو ما دعا الناقد الأمريكي روبرت شولز إلى قوله: "انظر إلى البدايات والنهايات فالحركة في القصة هي على الدوام من والى. والإمساك بالبدء والانتهاء سيؤدي إلى فهم الاتجاه المتخذ للحدوث من البداية إلى النهاية "وكما يؤكد الناقد الفرنسي كلود دوشيه أن "الافتتاحية لا تأخذ معناها إلا في ضوء علاقتها بخاتمة النص".

هكذا تواطأت البداية مع الكاتبة ورغبتها في وضع نهاية سعيدة لقصة حب متعثرة، وهذه النهاية ربما لم تكن لتحدث لو لم تفلت الكاتبة من يدها خيوطا لو أحسنت استغلالها لأغنت نصها وزادت من دلالاته، ومن هذه الخيوط التي جاء ذكرها عرضا ولم تثرى الكاتبة عملها بها، ومن أمثلتها ما حدث لنهال صديقة كارما، وقد تحرش بها زوج أمها، لم تتعمق الرواية في هذه النقطة المهمة، التي جاءت لفريدة كرسالة قدرية تدعوها لرفض الارتباط برجل ثان حتى لا يتكرر مع ابنتها ما حدث مع نهال، لكن الرغبة في النهاية السعيدة حسمت الأمر.

ويلاحظ قارئ الرواية مدى التفاوت في مستوى لغة السرد بين موضع وآخر، فمثلا مفتتح الرواية، يصلح كمثل للغة سلسة، وموحية، لكن يفقد الأسلوب قدرته الايحائية ويأتي تقريريا جافا خصوصا في المقاطع التي يتولى فيها الراوي العليم مهمة تعريفنا بالشخصيات، كأن يقول باهر

عزالدين، سكندري المولد والنشأة، أو فريدة حلمي الكاشف، سيدة في التاسعة والثلاثين من عمرها تقيم في مدينة القاهرة في حي النزهة.

- يبدأ الفصل الثاني بتقرير غير سردي عن إضراب السترات الصفراء، هذا التقرير لم يفد الرواية، وكان يمكن الإفادة منه خاصة وأنه حدث وقت وجود فريدة في باريس وهي تعمل بالصحافة. ومن المفترض أن تكون مثقفة وذات رؤية وموقف، لكن مر بها الحدث ومرت أيام إقامتها بباريس دون أثر إلا لقائها بباهر.
- كذلك كان المكان في الرواية مجرد إطار للأحداث، لم يكن عنصرا فاعلا، لم يؤثر لا في الشخصيات ولا في الأحداث.

---

* عيون المرايا، رواية ، انجي البسيوني، دار الأدهم، القاهرة، ٢٠٢١

الروائي يتماهى مع الراوي ويناجي أغاثا كريستي

السيرة الروائية فن سردي هجين يجمع بين السيرة والرواية، يتماهى فيه الروائي مع الراوي، ويكون مصدرا لتخيلاته مانحا إياه حرية كبيرة في الاستفادة من تجربة الروائي الشخصية، وفي نفس الوقت يصادر حقا يمنحه القارئ لنفسه حين يطابق بين الشخصية الواقعية وسيرتها الشخصية، ربما تلك المصادرة كانت دافعا للروائي والناقد السوري هيثم حسين ليصف كتابه "قد لا يبقى أحد" * بأنه سيرة روائية.

وفي كتابه الجديد لا يخفي هيثم حسين قلقه من المطابقة بين شخصه الحقيقي والشخصية الروائية في أكثر من موضع من كتابه السارد لسيرة اللجوء. ويبدو أن الكاتب كان قلقا بشأن تجنيس كتابه، فوصفه في ثناياه بأنه "يوميات بريطانية"، كما يستعيد تعريف الأرجنتيني لويس جروس لكتابة اليوميات بأنها استحضار للأرواح من منطلق إحساس ما بالذنب، كما يثير أسئلة عن علاقة الروائي بذاته وبكتابته، وعن التداخل بين الحقيقة والخيال في ما يسرده الروائي حينما يكتب جانبا من سيرته الذاتية، كما يتساءل عن السيرة، وهل هي قيد بمعنى ما؟ وهل يتعرى الكاتب وهو يدوّن أجزاء من سيرته أو حين يسربها في أعماله؟

***

يحاول هيثم حسين أن يمنح يومياته شكلا روائيا بمناجياته لأغاثا

كريستي، فكان العنوان الفرعي للكتاب "أغاثا كريستي.. تعالي أقل لك كيف أعيش"، الذي يشير إلى مذكرات الروائية الشهيرة في سوريا والعراق حينما رافقت زوجها المستكشف الأثري.

كتاب أغاثا كريستي عنوانه "تعال قل لي كيف تعيش"، وفيه تقول عن عامودا، موطن الكاتب، "كم هو بسيط هذا الجزء من العالم وكم هو بالتالي سعيد، الغذاء هو الهم الوحيد، فإن كان الحصاد وفيرا فأنت ثري حتما وتستطيع أن تقضي بقية العام بكسل ووفرة حتى يحين موعد حراثة الأرض وبذرها من جديد".

وعن افتراضها بأن الشرقيين سعداء يقول إنّ السّعادة نسبيّة، تتمثّل في لحظات ومواقف نتيجة أخبار سعيدة، لا ترسم خطا تصاعديّا أو شكلا كاملا لصورة السّعادة المتخيّلة في الأذهان؛ فلحظات السّعادة هي فواصل الحياة اللغويّة، يشبّهها بعلامات الترقيم التي تهندس سيل الكلمات وفوضاها المتناسلة.

وتستمر المناجيات خلال عدد من الفصول تبدأ بتوجيه الخطاب لها، وكأنها إحدى شخصيات الإطار الروائي المغلف ليومياته.

يستعير هيثم حسين ما جاء في "الأزمنة السائلة" لزيجمونت باومان "اللاجئون في المكان وليسوا منه، فهم مُعلقون في فراغ مكاني توقف فيه الزمن، فلا هم مستقرون ولا هم متنقلون، ولا هم أهل التعود، ولا هم أهل الترحال"، ليصف حاله، موضحا "أجد نفسي في المكان ولستُ منه، فيه ولستُ فيه كأني مُعلق في فراغ يؤرجحني بينما الزمن ينسل ويتبدد،

لأتلاشى معه وأرتحل في الذاكرة والذكريات، أحفر في ذاتي عساي أستدل إلى مصالحة مفترضة مع نفسي"، فلعله يستعيد التوازن بعدما وجد نفسه عاجزا عن إقامة أي علاقة حقيقيّة بالمكان، أو عاجزا عن تحقيق التّوازن النفسي المطلوب مع ما حوله، فكان مضطرا إلى العودة للحلم وللذكريات ولأيّ ماض يعيد إليه بعض التّوازن.

وتستمر عملية التذكر في محاولة من الكاتب للتصالح مع ذاته المشردة، عبر مواجهة الذات، وهي المواجهة التي ظل يهرب منها لسبعة عشر عاما، وقد وجد سبيل المصالحة بين ذاكرته والآلام المتراكمة حينما اغترب عن وطنه، وعن ذلك يقول "تُرينا الغربة الانتماء في عدسة الذات والآخر، يكون البعد سبيلا إلى الاقتراب والتماهي أكثر، قد يصبح الوطن في بعض الأحيان حجابا، قد تغدو الغربة مرآة وسبيلا إلى الوطن".

ويضيف في موضع آخر "دفعتني الأمكنة الجديدة إلى الغوص في داخلي، ومراجعة ذاتي وأيامي الماضية، وذكريات الأسى والقهر والهدر التي أحملها معي كأعباء تثقل كاهلي، أقنعت نفسي أن الزمن القادم لا يحتمل المضي تحت أعباء تلك الأحقاد والأحزان، وأنه يحتاج للتخفيف من حمولتها لأتمكن من العبور إلى غدي بأقل الخسائر الممكنة".

***

تحت عنوان "أن تصبح منبوذا" يكتب هيثم حسين "أن تصبح لاجئا يعني أن تصبح مذعورا، أن تصبح منبوذا رهين ذاكرتك وذكرياتك وحنينك ولن تتحرر من سطوة ذعرك الداخلي". ويتذكر "كنت أنبذ نفسي دون أن

يتراءى لي أي نبذ في نظرات الآخرين إلي، أصبحت حساسا لدرجة كبيرة إزاء كل تفصيل يصادفني أقوم بتأويل نظرات الناس العفوية بأنها نظرات ازدراء وتشكيك وأود لو أستطيع أن أبرر لهم أسباب وجودي بينهم. والمشكلة أنه حين يقترف أحد اللاجئين جريمة ما فإنه يتسبب بالحرج للجماعة التي ينتمي إليها ويكون التصنيف وسيلة للتعريف وإطلاق الأحكام تاليا أو تطبيق القيود والحدود بطريقة ما".

ويشير الكاتب في فصل آخر إلى وقوع اللاجئ في إشكالية تعريف نفسه، فإن كان مهاجرا فالمهجر لن يصبح وطنا، وإن ظل لاجئا فإنه يبقى على الحواجز بينه وبين عالمه الجديد، وتبقى الغربة ملتصقة بالروح، إذ ينظر اللاجئ بمنظار الغريب في العالم الذي لا يريد الاندماج فيه، وتتقاطع رغبات كل اللاجئين في الحصول على ملاذ آمن.

لذلك لا تختلف حكايات لاجئ عن آخر، وإن كانت هناك بعض تباينات، فالهارب من الحرب ليس كالهارب من الفقر. وفي مراكز التجمع، يدفع الحذر والتوجس والارتياب اللاجئين إلى الكذب وإخفاء بعض التفاصيل عن بعضهم البعض، ويبدو المخيم بروتينه اليومي كسجن كبير. ويفسر الكاتب هذه الظاهرة والتشكيك المنتشر بين اللاجئين من أبناء البلد الواحد بالازدواجية والتناقض اللذين يسمان حياة اللاجئ في واقعه الجديد.

يرفض الكاتب اعتبار اللاجئين ذئابا منفردة، ويتساءل هل هناك توجه عالمي جديد بهندسة وطن متخيل للاجئين عبر العالم، وهل يشكل اشتراك اللاجئين بحالة اللجوء عاملا حاسما لبلورة تصور عن وطن ما، عابر للأوطان والحدود، ويدين تصوير اللاجئين وكأنهم جلادون لغيرهم ومهددون لسلامتهم في أوطانهم الآمنة، فاللاجئون لا يتحملون مسؤولية كونهم كذلك، وقد كانوا في أوطانهم آمنين قبل أن تدفعهم الحروب إلى التشرد، لذا فالأجدى البحث عن حلول لمنع الحروب والجرائم التي تدفع إلى اللجوء. فاستمرار مسببات اللجوء يؤدي إلى تفاقمها واليأس من الرجوع لأوطان قد لا يبقى فيها أحد.

---

* لا يبقى أحد ، رواية، هيثم حسين ، دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٠

المقاومة والانبعاث من الموت في "قيامة البتول الأخيرة"

"حطم سيفك، وتناول معولك، واتبعني لنزرع المحبة والسلام"، بهذا المقتطف من رسالة الإله بعل (حدد) إله البرق والعواصف والأمطار يفتتح الكاتب السوري زياد كمال حمامي* " روايته "قيامة البتول الأخيرة – الأناشيد السرية" ** هذه الدعوة إلى المحبة والسلام تلقي بظلال قاتمة على العمل منذ بدايته، فلا محل للدعوة إلى تحطيم السيف إلا لو كان مشهرا، ولا موجب للدعوة إلى زرع المحبة والسلام لولا الحاجة إليهما، وبالفعل تجيء أجواء الرواية مفعمة بالقتامة إلا إنها – أى الرواية – تحفل كذلك بمواقف الرفض والتحدى والمقاومة التى تمثل بعدا إيجابيا ملموسا.

تتركز أغلب أحداث الرواية داخل "البندرة" وهي حارة اليهود بحلب حيث ترصد من خلالها ما أحدثته الحرب في سوريا، تلك الحرب التي لم يدرك "عبدالسلام" الفنان كنهها فيتسائل: "ما هذه الحرب المؤلمة؟ طرف يقول إنها ثورة، والطرف الآخر يصفها بالأزمة والفتنة، وطرف ثالث يعتنقها جهاداً، وآخر يعدها احتلالاً، وأطراف تؤكد أنها فوضى"، وهذه الحيرة تدل على التباس الوضع هناك وعدم وضوحه فضلا عن استلاب وعي الفنان الذي انعزل عن العالم ليبدع فنه داخل قبو بعيد عن الحارة وناسها وأزماتها لكن ذلك البعد لم ينجيه.

أما الحارة المنسية فهي ليست مقصورة على اليهود وقد هاجر أغلبهم ولم يبق منهم إلا أقل القليل، فيسكنها العرب والأرمن، وتنوعت أديان

سكانها من يهود ومسيحيين ومسلمين، ويتعايشون معا في وئام عكره إخوة الحليب ونشوب الحرب.

دلالة العنوان

عنوانان متواشجان أثبتهما الروائي على غلاف روايته وهما معا يتضافران للتعبير عن مضمونها، العنوان الرئيس "قيامة البتول الأخيرة"، وبين مزدوجتين يثبت المؤلف عنوانا آخر "الأناشيد السرية"، فكيف يتواشجان؟ كلمة القيامة تعني الانبعاث من الموت، أما البتول فهي العذراء العفيفة التي لم يمسها رجل، وهو اسم السيدة مريم أم السيد المسيح، وفي الرواية البتول هي أجمل بنات الحارة، وقد تعرضت لاغتصاب جماعي، يدفعها الشعور بالعار إلى التوجه نحو "سطح الدار العالي، تقف على حافّته، ترفع رأسها إلى السماء عاليا، تفتح يديها كحمامة بيضاء، تطيِّرهما، وتلقي بنفسها باكية إلى الجنة، عفوا، إلى الأرض الخراب، حيث ركام الموت، والأطلال، والبيوت المدّمرة، والأنفاق العميقة، والقطط السمان المتوّزعة في كل مكان".

هكذا تصف الرواية مشهد انتحارها لكن جثتها اختفت بلا أثر. وتضيف الرواية "أمام الفوّهة العميقة، مكان سقوط البتول. كانت المفاجأة في تراكم حجارة صخريّة ضخمة لتكوِّن هرماً صغيراً يصعب إزالته". فكأنما توحى بأن العوام قد يعمدون إلى اتخاذ ذلك الهرم الصغير مقاما يتبركون به.

وكان الروائي موفقا حينما سكت عن ذكر ديانة البتول ليجعل منها رمزا لما يوحد بين الجميع، ورغم تأكد موت البتول إلا أن طيفها يظهر في

مراحل مفصلية من الرواية، ملقيا بظلاله على الأحداث، فيراها يحيي الذي كان متيما بها، ويستشعر عبدالسلام وجودها بل ويراها قبيل النهاية، فحينما يسقط عبد السلام: "ولومضة خاطفة تهيأت له البتول ... فجأة ظهرت في سماء المتحف الوطني حمامة بيضاء"، فتصبح بتجليها رمزا للسلام المأمول كما كانت باغتصابها ثم موتها رمزا لوطن تم تدميره.

أما العنوان الفرعي "الأناشيد السرية"، فيشير إلى ممارسات جمعية أخوة الحليب، التي تعمل على تهريب تمثال الإله حدد، وهو أهم آلهة الكنعانيون، وقد عبده العبرانيون، ويعتبره العهد القديم إله أجدادهم، وبالتالي تصبح محاولة تهريبه حلقة من سلسلة تزوير التاريخ. فكأن قيامة البتول كانت إيذانا بإفشال مخطط تدمير الوطن والاستيلاء على تاريخه.

الغراب والنسر

كان الفنان المحبط والمستلب عبدالسلام يمارس حياته وفنه داخل القبو، وهو معادل لمكانه في قاع المجتمع، ولهروبه من واقعه على السطح قبل الحرب ومن الغارات خلالها، ومن روائح الموت المتوزعة في المدينة كلها، تبدأ الرواية به وهو يعمل في نحت تمثال "الحرية"، تمثال الحرية الشهير نتاج محاولة متقنة لتقليد تمثال الإله حدد، أما التمثال الذي ينحته عبدالسلام، يجسد به قيامة البتول باستعادة لحظة طيرانها قبل اختفاء جثتها، يصورها على هيئة "نسر ضخم له وجه امرأة تخرج من الرماد، تحضن أولادها بخوف ممزوج بالحنان، تظلِّلهم بجناحيها الضخمين، تُرضعهم من حليب ثدييها اللذين يشبهان قلعة المدينة".

يبدأ الكاتب روايته بضربات إزميل ناعمة تتنزل على رأس الحجر الذي ينحت منه التمثال، يصبح الإزميل أداته في تجسيد الحلم، ووسيلته لتغيير واقع المدينة المدمرة التي أصبحت ركاما ، وتحولت دروبها أقبية مملوءة بالحجارة، فليس سوى الإزميل وسيلة لتحويل قبح الركام إلى فن يستنهض الهمم لإعادة البناء.

يتماوج طيف البتول في مخيلة عبدالسلام وهو يضرب الحجر الأصم محاولا تجسيد النسر، فيعيده إلى الواقع حيث غراب ضخم يجثم على قمة جدار في البندرة، وينعق بأعلى صوته حيث الأزقة (قاع المدينة) تغط بالعتمة، وفي الأقبية ترتع الهوام، ويصبح البشر كالدمي، "الفارق بيننا وبين الدمى أننا نملك أرواحًا مكسورة، وهي بلا روح، ولكننا معًا بلا حياة"، لذلك يتسائل قبل أن يعود للقبض على الإزميل " هل تعرف المدينة أنّها تعيش نهايتها الآن، مثل رجل مريض ميؤس من شفائه؟".

ترصد الرواية علامات النهاية، فوسط الأنقاض يعيش الجقجوق الذي يسرق الجثث ويغتصبها، والنونو مجنون الحارة الذي يدعى سماعه لصراخ النسوة المغتصبات من ميكروفون مسجد الشيخ سيتا، والثريا العمياء التي ترى ما لا يرونه، تستطيع الرؤية من خلال تذبذب الأصوات ومن الرائحة، كانت تقول للبتول "صدّقيني، إنّني أراكِ، وأرى نفسي، من خلال خفقات قلبكِ الطيّب، ورائحتك المميّزة بعطر الياسمين"، وهي شقيقة "أمّ القطط"، تلك العانس العجوز التي لا تغادر بيتها ذو الرائحة الكريهة إلا لتنادي تنادي على قططها الهاربة، أو المقتولة، تنادي كلّ قطّة باسمها.

وكما أنسنت أم القطط قططها ومنحتها أسماء كأهل الحارة، أنسن السارد الكلب ميمو، وجعله واحدا من سكان الحارة، فهو الذي يكشف جرائم الجقجوق، ويشارك في المقاومة بأن يعض أحد قادة الهجوم على الحارة ويخطف سلاحه، فيتم تكليف قناص بقتل ميمو، وقد أسمعنا السارد صوته: "صحيح أنّني كلب بن كلب بن كلبة إلّا أنّ عشقي وجذوري هنا، في الحارة، ولن يغيّر ذلك في نفسي شيئاً حتى وإن كنتُ مجهول النسب".

إخوة الحليب

وسط هذا الخراب يرتع "إخوة الحليب" وهم جماعة ماسونية تعمل في الخفاء ولها علاقاتها بدوائر صهيونية، وتحكم قبضتها على البلد فتشارك في تدميره، وتحاول سرقة ذاكرته ممثلة في تمثال الإله حدد، وتسعى إلى توريط عبدالسلام في جريمة تهريب التمثال.

يدبر الخطة إبراهام فارحي، أهل الحارة يجتازون الحواجز بينهم وبينه فينادونه ابراهيم، هو حارس معبد الصفراء ويدعي امتلاكه لأقدم النسخ في العالم من التوراة، يستغل مشاعر الحب المتبادلة بين ابنته ليزا وعبدالسلام، كذلك يتضح معرفته بسوزانا اليهودية الكندية التي عمل عبدالسلام دليلا لها خلال رحلتها في حلب قبل سنتين فقط من قيام الحرب، كانت تقيم بفندق البارون الشهير، وفي الغرفة ٢٠٢، التي سبق وأقام بها الجاسوس المعروف باسم لورانس العرب، ولعل في ذكر تلك المعلومة إشارة من السارد إلى أن سوزانا لم تكن جاسوسة عادية مهمتها جمع المعلومات، بل امتد دورها إلى التحريض والفتنة، فأباحت لعبدالسلام أن يفرغ كل

مكبوتاته في جسدها، في نفس الغرفة التي سبق أن سكنها لورانس، وبعدما حصلت منه على ما خططت له ، رحلت خلسة تاركة له رسالة تخبره فيها بأنها يهودية، وبعد سنوات تعمل على إكمال مهمتها فتوافيه برسالتها الثانية التي ضمنتها صورة طفل تخبره بأنه ابنهما يوسف.

كادت المفاجأة تطيح بعقل عبدالسلام لكن المفاجأة الأشد فقد أحدثها ابراهام حينما أطلعه على صور ليلته مع سوزانا في الغرفة ٢٠٢، قبل أن يردف قائلا " كنتُ أعرف كلّ شيء، أجل، كلّ شيء"، يستغل تأثير المفاجأة فيواصل حواره حتى يكشف هدفه "اشرب الحليب يا عبد السلام، اشرب، أنتَ من اليوم، أصبحت أخا لنا من أخوة الحليب".

كل ما حدث إذن كان مدبرا، ومنذ البداية من أجل تطويع عبدالسلام الذي يتم ضمه لتنظيمهم المشبوه ثم تكليفه بتهريب تمثال الإله حدد، الذي اختفي من المتحف ليظهر في بيت إبراهام، ما حدث يلهب حماس عبدالسلام، فيعود لتوجيه ضربات إزميله لرأس الحجر لينجز تمثال الحرية، ويدبر مع يحيي وشباب آخرين لإحباط مخطط إخوة الحليب في سرقة التمثال ليختلقوا لأنفسهم تاريخا حتى ولو كان مزورا، كما أوضح لهم جارهم الفلسطيني العجوز "أبوالرمز" الذي "تجاوز السبعين موتاً من العمر"، ويسير متكئا على عصا من خشب الزيتون، ولا يمل سرد تفاصيل قصة اغتصاب بيت عائلته في القدس من قبل جماعة محاربي داود، الذين قاموا برسم المينورا بشمعداناتها السبعة على الجدار الخارجي للبيت الذي طردوا أهله منه لتستوطنه عائلة يهودية مهاجرة من بولونيا.

ويعمل أبو الرمز على إعداد أرشيف لتوثيق الذاكرة الفلسطينية، وقد جمعه من قصاصات الجرائد التي واظب على قصها وتبويبها طوال حياته، دون كلل أو ملل، نقرأ في الرواية: "ينفض أبو الرمز الغباريات الصغيرة الخفية عن وجوه الكتب الصفراء، يحس بملامسها النافرة غير المرئية، المؤثرة في تناسق ألوان الجلد والحروف... يفتح الأرشيف، ينفخ عليه نسمات من روحه... تتطاير بيادق الغباريات، تبتعد هاربة من أنفاسه اللاهبة، حينئذ يدرك أن الورق ما زال نابضًا بما يحويه من صور وحروف، موثقة في الأرشيف الجليل". وتذكر الرواية أنه "يعلِّق دائماً على ياقة جاكيته أو قميصه، مجسَّماً صغيراً للمسجد الأقصى، يرتدي الكوفيّة الفلسطينية"، فهو إذن بمثابة الذاكرة الحية والحافظ للوعي الجمعي للحارة، لذلك يكرهه إبراهام وأيضا يخشاه.

تمثال الإله

يبدى عبدالسلام موافقة ظاهرية على المشاركة في تهريب التمثال وهو يضمر في داخل نفسه إعادة التمثال إلى مكانه في المتحف، وهي الخطوة التي لم تغب عن ذهن ابراهام و جماعته، فعملوا حسابها واحتاطوا لها، ولما مال عبدالسلام عن المسار المرسوم له، حاول حراس الحواجز إيقافه وأطلقوا عليه رصاصاتهم فأصابوه لكنه واصل طريقه باتجاه المتحف، وعند البوابة انهار جسده، وأشرف على الموت، فتهيأت له البتول، رآها تطير كفراشة، ترتدي ثوب زفافها الأبيض، وفجأة ظهرت في سماء المتحف الوطني حمامة بيضاء، تهادت برشاقة جانب جثته.

هكذا يدفع الفنان حياته في سبيل إنقاذ التمثال، ليرتقي شهيدا وكان ظهور البتول له علامة على الارتقاء، فتطهر بدمه ليس فقط عن آثامه السابقة بل أيضا عن غفلته التي تبدت في انعزاله عن أهل الحارة ثم في سقوطه في حبائل غواية سوزانا، لكن هل يستحق التمثال أن يدفع حياته ثمنا له؟

لم يكن التمثال في الرواية مجرد قطعة من حجر تشكلت بتأثير ضربات إزميل، بل كان تعبيرا عن الهوية، ومثلت محاولات سرقته ثم إستعادته تلخيصا للصراع مع الصهاينة على الهوية والأرض معا. فبعل أو هدد أو أداد هو أحد أهم آلهة سوريا القديمة حيث انتشرت عبادته بين شعوبها من شمالها وإلى ساحلها مرورا بدمشق وحتى بلاد الرافدين، وقد كان إلهًا للعواصف والأمطار حيث تذكر الأساطير القديمة عنه بأنه كان يتجول على متن عربته في السماء ويجلد الغمام بالسوط لتتساقط منها الأمطار بينما كان ثوره يزمجر مسببا صوت الرعد الذي يهز أركان الدنيا.

وقد اتخذه العبرانيون في مطلع تاريخهم، إلها معبودا، فقد ورد في العهد القديم، "وتعلق إسرائيل ببعل. فحمى غضب الرب على إسرائيل. وقال الرب لموسى خذ جميع رؤوس الشعب وعلقهم للرب مقابل الشمس". لذلك فإن محاولة استيلاء ابراهام بمساعدة جماعة "إخوة الحليب" تتفق تماما مع محاولات الصهاينة تهويد التاريخ أو اختلاق تاريخ خاص بهم، يدعمه وجود التمثال، ومن المعروف أنَّ الفنان الفرنسي الذي صمّم تمثال الحرية القائم في نيويورك، قد نقل نموذجه عن تمثال الإله حَدَد بعد أن أدخل عليه بعض التعديلات. بالتالي يصبح استشهاد عبدالسلام ثمنا

لإفشال محاولة سرقة التاريخ وتهويده.

يهود الرواية

جعل الروائي من حي "البندرة" وهي حارة اليهود بحلب فضاء لروايته "قيامة البتول الأخيرة – الأناشيد السرية"، فكان من الطبيعي أن نجد يهودا من بين شخصيات الرواية، فهم يشكلون جزءاً مهماً من سكان الحارة بحيث لا يمكن لرواية تدور فيها أن تتجاهله، والكاتب "زياد كمال حمامي" لم يتحرج عموما من تضمين رواياته شخصيات يهودية، وقد قدمها سابقا في روايته «الظهور الأخير للجد العظيم».

ويلحظ قارىء الروايتين أن رؤية الكاتب لا تحمل نزعة انتقامية من اليهود، ولا تنطلق من الصورة النمطية لليهودي في الذهنية العربية بل تعبر عن انشغال الكاتب بالتاريخ الاجتماعي الحديث لبلده، وهو يصورهم كأحد مكونات المجتمع الذي يعيشون فيه، و بشكل عام فشخصية اليهودي تثير اهتمام الروائيين، لكونها تمثل نموذجاً بشرياً له شديد الخصوصية في علاقته بذاته، وباليهود الآخرين، وبغير اليهود كذلك.

وقد صور المؤلف حالة التعايش السلمي التي يحياها أهل الحارة، حيث تعامل المسلمون والمسيحيون مع اليهود باعتبارهم جيران لهم كل حقوق الجار، وبذكاء شديد يقارن الروائي هذا الوضع المثالي بأوضاع غير اليهود تحت حكم الصهاينة، عبر ما يحكيه الفلسطيني "أبوالرمز" عن جماعة محاربي داود، الذين اغتصبوا بيوت الفلسطينيين، ورسموا على جدرانها الخارجية المينورا بشمعداناتها السبعة، وقد اعتبرت إسرائيل هذا الاغتصاب تحريراً،

بينما اليهود في المندرة احتفظوا ببيوتهم ومعابدهم، ويشير أبوالرمز للمفارقة بقوله: "لهم الحق في كل شيء في حين أننا نُسلب كل شيء".

تقدم الرواية أسرة إبراهام فارحي، حارس المعبد كنموذج للشخصيات اليهودية، وأول ظهور لهم في الرواية حينما طلب إبراهام من ابنته ليزا ألا تطل من نافذتها على مشهد مأساة البتول، "هي لم تفهم لماذا يطلب منها والدها ذلك، رغم أنّ عينيها تغرورقان بالدموع حزنا على صديقتها بتول، ولم تستطع، بفعل اختلافها في الدين، أن تخرج وتقف مع الجموع"، هكذا وبلمسة بسيطة يكشف الكاتب عن اختلاف نفسيات الرجل وابنته، فهي كأهل الحارة تبكي من أجل البتول وهو يمنعها حتى من التعاطف، مما يؤكد انفصاله شعوريا عن الجماعة التي يتعايش معها.

وفيما بعد وحينما يستعر أوار الحرب يخطط أبراهام للهروب بينما زوجته وابنته تعترضان وتسأله ليزا ببراءة "لماذا علينا أن نهرب؟"، ويكون رده " بأن الخراب سيعم"، لم يكن قوله نبوءة ولا استقراء للواقع بقدر ما كان لضلوعه في مؤامرات صهيونية وماسونية بحكم انتمائه لجماعة الحليب، ويبرر مشاعره لأهله بأن كونهم يهودا يعرضهم للخطر، لذا قام بفك المينوزا المعلقة على الباب كتميمة يهودية تحمى البيت وفق معتقدات الزوجة، يقول لها "ميزوزتنا التي تُرى بسهولة، لا تحمينا اليوم أبدا، إنّها تعرّضنا للخطر، تجيبه زوجه باستغراب:

– عشرات السنين ولم يعترض عليها أحد، وتريدنا اليوم أن نقتلعها ونخفيها؟".

هكذا لم تستسلم الرواية في تعاملها مع الشخصية اليهودية لغواية الصورة النمطية السائدة بل تعامل مع شخصياتها بشكل فني فلم تختلف ليزا ولا أمها فيما صدر عنهما عن باقي شخصيات الحارة، على العكس من إبراهام المتآمر.

وعموما فالروائي لم يسقط تصورات مسبقة على الشخصيات بل رسم صورتها بموضوعية تدريجيا وعبر تنامي أحداث الرواية بما يعبر عن حقيقتها ولم ينطقها إلا بما يتفق مع قناعاتها، وهذه الموضوعية والفنية من أهم سمات تميز الرواية.

---

* قاصّ وروائيّ سوريّ. صدر له: سوق الغزل (قصص، ١٩٨٧)، احتراق الحرف الأخير (قصص، ١٩٨٩)، سجن العصافير (قصص، ١٩٩٤)، الظهور الأخير للجدّ العظيم (رواية، ١٩٩٥)، كلام... ما لا... يستطيع الكلام (قصص، ٢٠١١)، نعش واحد وملايين الأموات (رواية، ٢٠١٢)، الخاتم الأعظم (رواية، ٢٠١٦).

**صدرت في ٢٠١٩ عن دار نون للنشر والطباعة والتوزيع، حلب – سوريا.

"كيميا" وتفكيك الصورة النمطية لجلال الدين الرومي

لم يكن ورود وليد علاء الدين نبع التصوف في روايته "كيميا" * بحثا عن كرامات تفيض بالعجائبية على روايته، أو جريا وراء أسطورة، فلو كان ذلك هدفه لأمدته المراجع العديدة التي تتناول سيرة مولانا بما يفي بالحاجة، على الرغم من أن كثيرين عالجوا سيرة جلال الدين الرومي روائيا وقد أشارت رواية " كيميا" إلى معالجتين إثنتين واحدة هي الأكثر شهرة، للروائية التركية أليف شفق في روايتها "قواعد العشق الأربعون"، والثانية للكاتبة البريطانية المولودة في فرنسا مورل مفروي بكتابة روايتها "بنت مولانا"، وهي التي لفتت انتباه وليد علاء الدين إلى شخصية "كيميا" فآثر ان يلاحق طيف كيميا الفتاة التي نسيها الجميع، ليرفع عنها ظلما أوقعه عليها العاشق الأكبر.

وكيميا فتاة فقيرة من بلخ التي نشأ بها الرومي، أمها كانت زرادشتية ثم اعتنقت المسيحية وأبيها كان مسلما خشي أن تغير أمها دينها بعد وفاته فألحقها بالشيخ جلال الدين الذي غادر لبخ إلى قونية، فعاملها كابنته وأوصى أصغر أبنائه – علاء الدين ولد – بها خيرا، مؤكدا على أن يعاملها كأخته، لكن الشيخ أهداها فيما بعد إلى مريده شمس التبريزي الذي كان يكبرها بأكثر من خمسين عاما، ليدفعه إلى البقاء في "قونية"، وقد انطفأت كيميا سريعا وغادرت الحياة، إذ كانت محبة لعلاء الدين ولد ابن مولانا، وبعد موتها رحل التبريزي عن قونية، وقيل أنه قُتل وان علاء الدين ولد هو

من قتله رفضا للتأثير الكبير الذي كان يمارسه على مولانا وللتغيير الذي أحدثه في حياة الرومي، وأيضا انتقاما لكيميا.

يفتتح الكاتب روايته بمفتتحين كاشفين، أولهما مقتبس من جلال الدين الرومي، يقول نصه: "الليلة الماضية في المنام، رأيت شيخا في حيّ العشق، أشار إليَّ بيده: اعزمْ على الالتحاق بنا"، وقد أملاه وهو يعاني سكرات الموت، على أحد مريديه، فكان آخر ما نظم جلال الدين أما الثاني فهو للكاتب نفسه، يقول "ولكنني قررت قبل ذلك، أن أصنع ثقبا في الجدار الغليظ، لتحلق روح كيميا".

هكذا يهيىء الروائي أذهان قرائه إلى أمور تكشف عن جوهر الرواية وهي في طور التشكل، أولا دور المنام أو الحلم في حياة الراوي وفي بناء الرواية، ثم دعوة مولانا له للحاق به، ولعل تكليف المركز العربي للأدب الجغرافي، ارتياد الآفاق له وسفره إلى تركيا من أجل المشاركة متابعة الاحتفالات بمرور ثمانمائة عام على وفاة مولانا جلال الدين الرومي، تمثل تجليا لتلك الدعوة.

وقد قام الكاتب (الراوي) بتغيير الغرض من الدعوة لتصبح كشفا عن شخصية كيميا، فلم يجد بسهولة وسيلة مواصلات تنقله بسرعة إلى قونية، بينما تكفل الحلم بتنفيذ قراره بصنع ثقب في الجدار تنفذ منه روح كيميا، وكان الثقب مصدرا لضوء كان كافيا ليشير للرائي إلى الشرخ، الذي بدا له كجرح على وشك الالتئام، ونافذة في جسد حي".

هذه هي الخطوط الثلاثة الرئيسة التي اعتمد الكاتب عليها في غزل

نسيج نصه القائم على تذويب الحدود بين الواقعي والتاريخي من جهة، عبر رحلتين الأولى هي رحلته الحقيقية إلى تركيا أما الثانية فهي رحلة تقصي شخصية كيميا وقبرها في المصادر التاريخية، أو بين التخييلي والتسجيلي من جهة أخرى وذلك باستدعاء تفاصيل المهمة الصحفية المكلف بها، واستمراره في إرسال متابعاته ومشاهداته عبر تقارير متوالية تمثل الجانب التسجيلي في الرواية، باستخدامها لآليات أدب الرحلة وأيضا بذكرها لأسماء حقيقية مثل الشاعر نوري الجراح الذي كان يتلقى تقاريره الستة المتوالية وكان عنوانها كلها "الطريق إلى مولانا"، أو أسماء أصدقائه الذين ساعدوه في ترجمة الرسالة المكتوبة باللغة العثمانية القديمة أو أتاحوا له معلومات عن كيميا.

تميز السرد في رواية كيميا بقدرته الفائقة على نسج مشاهد يمتزج فيها الواقع بالخيال، ويتداخل فيها الاستشراف بالاتكاء على الرمز، وقد اعتمد المؤلف كثيرا على الحلم كوسيلة لبناء تلك المشاهد، التي مارست تأثيرا قويا على قارئها مكونة انطباعا لإيجابيا لديه أساسه الصدق الفني الكبير في سرد الإحداث والتمهيد لها، فالمشهد الافتتاحي للرواية يبدأ بقول الراوي " استيقظت على برودة تسري في أطرافي. بصعوبة نجحت في تحريك ذراعي اليمنى متحسسا ساقي. انتابني ذعر من عدم إحساسي بوجودهما، وازددت فزعا لما طقطق جذعي كالحطب اليابس حين هممت برفعه".

نكتشف فيما بعد أن تلك البرودة كانت حلما، فالجو ليس باردا والراوي أحد المصابين بما يسمى الحلم الصافي، الذي تقدم الرواية معلومات عنه كأحد تجلياتها كرواية معرفية، كما أن هذا المدخل يشكل

حيلة فنية تتبعها الرواية لإدخال الروائي في رحلة البحث عن كيميا و للتعرف على قرينه علاء الدين ولد. وكان مبررا للملمح الغرائبي الذي لم تخل منه الرواية.

لم يقم وليد علاء الدين بإهالة التراب على وجه مولانا ولم يقم بتكسير صنمه، فالصورة الشائعة لجلال الدين الرومي هي صورته النمطية في أذهان مريديه، حولوه إلى صنم لم يعبده الروائي بل بحث خلف تفاصيل الصورة المرسومة عن ملامح الإنسان الحقيقي. صورة يقبلها عقل الكاتب المنحاز للإنسان.

وقد تضمن النص أكثر من إشارة إلى قناعات الكاتب تلك فحينما استدعى المقام ذكر انتصار المصريين على الأتراك ذكر أنه كان يقرأ وقلبه معلق بالفلاحين المصريين الذين جندهم ابراهيم باشا وحملهم من حقولهم وأحضان أسرهم للقتال في برد مدينة تبعد عنهم آلاف الأميال، كذلك أشار النص إلى رواية كتيبة سوداء للمنسي قنديل التي تحدثت عن المصريين والسودانيين الذين تم اقتيادهم إلى الحرب في المكسيك.

هذا الموقف يفسر غضبه من جلال الدين بسبب موقفه من كيميا التي قال عنها ابنته، ثم أهداها للتبريزي حتى لا يرحل مبتعدا عنه، مجهضا قصة حب عفيف نشأ بينها وبين ابنه الأصغر علاء الدين ولد، ومستجيبا لوشاية أو غيرة زوجته الثانية كيرا خاتون، فكيف لشاعر حقيقي وقطب صوفي أن يفعل ذلك؟ و لماذا لم يزوج شمس من ابنته الحقيقية مليكة خاتون، ولماذا خلت أشعاره من ذكر كيميا بعد موتها، لماذا عاشت نكرة وماتت

مجهولة القبر؟، ويجيب بأنها "كانت إنسانا، لذا سقطت في بحر الصمت ولم يحدث سقوطها سوى فرقعة صغيرة لم يسمعها أحد على وقع معاول بناء الأسطورة"، تلك الأسطورة تم بنائها من كلمات الرومي التي وارى جميلها قبيحها، أما كيميا فكانت مجرد كلمة واحدة، لا بلاغة فيها ولا مواربة، فالمجد للكلمات ولا قيمة للإنسان.

---

* كيميا ، رواية ، وليد علاء الدين، ، دار الشروق، القاهرة، ٢٠١٩

لعبة روائية في "لا تقربوا الأشواجندا"

ماذا يمكن أن يحدث للرواية حينما يشعر الراوي أن الكاتب يخذله وينسحب فجأة معتمدا على أن راويه من النوع "العليم"، لكنه يتركه جاهلا بمصائر الشخصيات وعاجزا عن فض اشتباكها؟ فهل انسحب الكاتب فعلا متخليا عن راويه المتمسك بكل سلطاته السردية والقابض على الشخصيات والمهيمن على حوارها وحركتها؟

أسئلة تثيرها النهاية الغريبة والمراوغة التي اختارتها الكاتبة "ناهد تاج" للعبتها الروائية "لا تقربوا الأشواجندا"*، حيث يشتبك الراوي والطبيب النفسي الذي يعالج دينا، ووالدها طبيب القلب محمود، وزوجها المايسترو عمر السحرتي، في جدال ويتبادلون الاتهامات، يعجز كل منهم عن تبرئة نفسه أو إثبات ما يكيله من اتهامات للآخرين، عندئذ يشعر الراوي أنه فقد سلطته ويعجز عن فض تمرد الشخصيات فيقرر أن ينهي اللعبة الروائية وهو في مركز قوة فأسقط عجزه على المؤلف، وأسدل الستار منهيا الرواية.

هذه اللعبة بدأتها المؤلفة ابتداء من العتبة الأولى "العنوان"، فالأشواجندا اسم لنبات عشبي لا يرد ذكره داخل صفحات الرواية، ولا علاقة مباشرة له بالشخصيات أو الأحداث، فالأشواجندا هو اسم لعشب الجينسنج الهندي المعروف بقدرته على الحد من التوتر، ومقاومة الاكتئاب، كذلك فهو يفيد في تجديد الحيوية وزيادة معدلات الخصوبة لدى الرجال.

فما علاقة ذلك بالرواية وهل يخاطب العنوان القارئ أم الشخصية الروائية؟

ربما تقصد أن لا شيء يفيد في هذا العالم الكابوسي فيصبح الاكتئاب قدرا لا فكاك منه، فكما يقول الطبيب النفسي في الفصل الأخير من الرواية: "هناك شيئان يجهزان على النفس الإنسانية بالتخريب والتعذيب: الحرب والحب".

ولأن الحروب لا تتوقف واستسلام البشر لأوهام الحب لا ينتهي، لذا فالنفس تظل خربة معذبة، هكذا تصور الرواية شخصية "دينا"، التي جعلت منها محورا للرواية، التي تبدأ بدينا وهي تقرأ في مذكرات أمها، أو من كانت تظنها كذلك، ففي لحظة ما من عام ١٩٩٠، تتهيأ دينا لحفل زفافها، وتسافر بعده إلى إيطاليا رفقة زوجها الموسيقار، تبدأ أمها ابتسام مذكراتها بذلك اليوم الفارق.

هكذا تهرب من لحظتها تلك إلى ماضيها البعيد، وتتذكر غروب الشمس قبل أربعين عاما، نعرف فيما بعد أن ذلك الغروب القديم مرتبط باستشهاد حبيبها وابن خالتها، إذن ثمة فقد استدعى فقدا، ففقدها لدنيا التي تتأهب لسفر طويل ينكأ جرحا قديما، عندئذ تقرر أن تختفي، فتعود إلى الإسماعيلية لتعيش وحيدة إلا من ذكرياتها وأطلال ماض قديم، ويعلن زوجها محمود – باتفاق معها خبر وفاتها– يصل الخبر إلى دنيا ليبدد فرحتها ويفتتح أول مشاهد مأساة لن تنتهي.

لن تكتشف دينا أن ابتسام لم تمت إلا قبيل النهاية، وستكتشف أيضا

أن ابتسام ليست أمها، هي ابنة سفاح، جاءت نتيجة لحظة ضعف بين الطبيبين محمود ودانييلا التي كانت تحبه وتتقرب من أهله وتتفانى في علاج ابتسام ابنة خالته وخطيبة أخيه، لكن الكل تنكر لها فيما بعد، رأوها مجرد ساقطة ومحمود الطبيب انتظر حتى ولدت ثم أعلن وفاة الطفلة واضطر دانييلا إلى العودة إلى إيطاليا، وبعد رحيلها يعود بالطفلة فتتزوج منه ابتسام لتربي الطفلة وتشترط أن يكون الزواج شكليا فقط.

أما دانييلا العائدة إلى وطنها فتقوم بتبني طفل يتيم تمنحه اسم محمود، توهمه هو ودينا والقارئ أنها أمه لكن فقط في النهاية نكتشف أنها أمه بالتبني، ربما لتزيل عائقا يحول دون زواجه من دينا بعد طلاقها من زوجها عمر، هكذا لا تتوقف المفاجآت وبعضها غير منطقي يحدث دون تمهيد، تقتنع به الشخصية التي تستسلم لهوى الكاتبة، أو ربما تشارك الكاتبة هواها لكن القارئ قد لا يشاركهما قناعاتهما.

***

دينا هي الشخصية المحورية في الرواية، هي ابنة الطبيب محمود، أمها الحقيقية الطبيبة الإيطالية دانييلا لكنها لا تعرف ذلك إلا في ذروة أزمتها فتمنح كليتها لأمها الحقيقية التي تعاني من اعتلال الكلية، أمها بحسب شهادة الميلاد المزورة هي ابتسام وقد اختفت عمدا وصدق الجميع خبر وفاتها حتى ظهرت في المستشفي لتطمئن على دينا، وزوجها المايسترو عمر السحرتي تتهمه بأنه يسرق ألحانها ويعمل على إصابتها بالجنون بعدما أصابها بالعقم نتيجة لدسه لها حبوب منع الحمل لسبع سنوات، ينفي عمر

عن نفسه التهمة ويفاخر بكونه أبنا لناظر مدرسة ومعلمة موسيقى، لكن والد دينا يكتشف بالصدفة – هكذا– أن هذا النسب ملفق وأن عمر ابن خطيئة ارتكبها البلطجي إبراهيم الجن مع البغي وداد.

هكذا فجأة تتحطم الصور وتتبدل الحقائق، فنشعر جميعا قراء الرواية وشخصياتها أن ليس ثمة شيء حقيقيا، وقد فاقم تبدل الحقائق واكتشافها لزيف كل ما مر بها من أزمتها التي أعجزت الراوي فأنهى اللعبة قبل موعدها مسدلا الستار على الأحداث، وأيضا مبقيا على كل الاحتمالات دون تنحية لأحدها.

هنا نتذكر ما قالته فرجينيا وولف في "القارئ العادي" عن الحياة وأنها ليست مجموعة من المصابيح المتراصة في صفوف متماثلة، بل هي هالة ساطعة، هي غلاف نصف شفاف يحيط بنا ابتداء من الإدراك حتى النهاية"، هذا بالضبط ما زاد من حالة اللا يقين التي عاشتها الشخصيات وخصوصا دينا التي شعرت وكأنها تعيش في كابوس أو حلم، فليس ثمة واقع مؤكد، هكذا تصاب بما يسمى "تبدد الشخصية" أو اضطراب الغربة عن الواقع، وهو الاضطراب الذي أربك حياة دنيا التي تعرضت لفقدان الأم مرتين، مرة بانتزاعها من الأم الحقيقية والأخرى بالموت المدعى للأم البديلة.

وكان من الممكن أن يكون لهذا الفقد آثار في طفولة دينا، لكن الرواية خلت من أي إشارات إلى طفولتها، وكأن ازمتها بدأت فقط بمجرد أن سمعت عن وفاة ابتسام، ولم يكن لها جذور قديمة تعجل بالانهيار، على

الرغم من أن الكاتبة عبرت عن وعيها بذلك، حينما قالت في الفصل الأخير على لسان الطبيب النفسي: "الإنسان كائن معقد أكثر تشابكا من خيوط العنكبوت يسكن جسدا فارغا يتآكل سريعا كأوهن البيوت".

***

إذا كانت الرواية تبدأ في عام ١٩٩٠، بقراءة دنيا لمذكرات أمها البديلة وتنتهي بتعقد الأزمة ورصد بوادر الانفراج في عام ١٩٩٥، فإن زمن الرواية امتد لنحو نصف قرن، وذلك بارتداد الرواية إلى عام ١٩٥٠ عبر تذكر محمود لمقاومة أهالي الإسماعيلية للاستعمار الإنجليزي وهي المقاومة التي كبدتهم شهداء كثيرين منهم شقيق محمود الذي أحبته ابتسام، وقد تعاطفت الطبيبة الإيطالية دانييلا مع أبطال المقاومة وساعدت في تهريب الثوار المصابين من المستشفي لتحول دون وقوعهم في يد الإنجليز، وبالرغم من ذلك تنكر محمود لصنيعها ولم يقدر حبها له فرفض أن يتزوجها بعد أن حملت منه، بل حرمها من ابنتها واضطرها إلى مغادرة البلاد كما أسلفنا.

وقد رسمت الرواية صورة للمجتمع المصري في النصف الأخير من القرن العشرين، وذلك من خلال ذكريات الشخصيات، فلم تقدم الواقع كما حدث، وإنما صورته من خلال ما استقبلته الذات من صور خارجية عبر فترة زمانية محددة، بكل ما في هذه الصور من تفكك وتداخل وتعارض.

كذلك تباينت صورة الآخر عندها، فرأينا الآخر المحتل في صورته النمطية التي لا تتورع عن القتل العشوائي لأهالي الإسماعيلية، ورأيناهم كمجموع وليس كأفراد على العكس من شخصية دانييلا التي لم تمنعها جذورها اليهودية من محاولة الاندماج في المجتمع المصري، وتعاطفت معها الرواية كضحية لخسة محمود فمنحتها ابنا لم تنجبه، وأوقعته في حب ابنتها الحقيقية التي ظنتها ماتت طفلة، ثم جعلتها تكتشف الحقيقة حينما اعترف محمود الباحث عن دينا المختفية، ليس ذلك فقط بل استردت حياتها باسترداد ابنتها، عبر تبرع الابنة لها بكليتها، على العكس من الأب الذي عاقبته الرواية على تصرفه الخسيس مع دانييلا، فأفقدته صحته وسعادته ثم ابنته.

لم تقدم الرواية شخصية محلية سوية حتى شخصية ابتسام كانت مضطربة نفسيا تعيش أسيرة ماضي ما قبل استشهاد حبيبها، وتزوجت من شقيقه لتتمكن من تربية ابنة دانييلا كنوع من رد الجميل لطبيبة ساعدتها في محنتها، لكن برغبتها في الانسحاب وادعاء الموت هدمت المعبد على رؤوس الجميع.

---

* لا تقربوا الأشواجندا ، رواية ، ناهد تاج، حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، ٢٠٢١

"ليالي العصفورية" تستعيد سيرة مي زيادة

"ليالي إيزيس كوبيا.. ثلاثة مئة ليلة وليلة في جحيم العصفورية" * عنوان طويل لحكاية مريرة يرويها واسيني الأعرج، عن الفصل الأخير في حياة مي زيادة، التي لقبوها بملكة دولة الإلهام، وفريدة العصر، ونادرة الدهر، إلى آخر ما منحوها من ألقاب لكن من منحته قلبها ولجأت إليه في محنتها، شاء أن يكون لقبها الأخير "مجنونة"، ليقتل روحها التي تعلقت به، فقد خانها مرتين، الأولى عندما تركها ليتزوج من فرنسية، والثانية حينما لجأت إليه شاكية ما بها بعد رحيل الأب والأم، فاستغل ثقتها وحصل منها على توكيل لإدارة أملاكها، لكنه استدرجها من القاهرة إلى بيروت واتهمها بالجنون وأودعها مستشفي للأمراض العقلية في لبنان ليستولي على ممتلكاتها، وهو المكان الذي تذكره آخر كلمات العنوان "العصفورية".

***

يؤطر واسيني الأعرج روايته بعنوان ينفذ إلى عمقها، فهو أولا : يشير إلى الكتاب العربي الأشهر "ألف ليلة وليلة"، بأن تكون "ليالي" أولى مفردات العنوان الذي تضمن أيضا العدد "ثلاثة مئة ليلة وليلة"، وفي ذلك تأكيد على أنه لا يقدم عملا تاريخيا عن حياة "مي زيادة" بل نحن بصدد عمل أدبي تخييلي، حتى وإن تضمن شذرات من تاريخها وحكى عنها بعض وقائع معلومة سلفا. كما أن مي في الرواية هي التي تحكي وكأنها شهرزاد في ألف ليلة، لكنها هنا لا تحكي لشهريار لتنقذ نفسها، بل تحكي عنه لتدينه

بعدما ارتكب جرائمه.

أما "إيزيس كوبيا" فهو الاسم المستعار الذي وضعته مي زيادة على غلاف ديوانها الأول "أزاهير حلم" والذي كتبته بالإنجليزية وصدر في القاهرة في مارس عام ١٩١١، ليكون أولى أعمالها الأدبية، ولكن باسم مستعار، قبل أن تبدأ في العام في تقديم أعمالها باسم مي زيادة، قريب من اسمها الحقيقي ماري زيادة.

والرواية تفسر دلالة الاسم وكيف أنه لم يكن عشوائيا، نقرأ: "كان عليّ أن أخرج من دائرة البشر وأكتب باسم إلهة. استعرت من ماري البداية والنهاية. مي تصغير ماري عند الإنكليز. إيزيس كوبيا يكاد يكون الترجمة الحرفية لماري زيادة. إيزيس أخت الإله وعروسه. ماري أم الابن وعروس البحر. كوبيا اللاتينية مرادفة لزيادة، أي الشيء الفائض". واستدعاء الإسم هنا يشير إلى الكتاب الأول، الذي كتبت قصائده تعبيرا عن حبها لإبن عمها جوزيف زيادة، حبها الأول والأخير.

***

في العقد الأخير من حياة مي لم تنشر كتبا، تفترض الرواية أن لها مخطوطات مفقودة، وتنطلق من رحلة البحث عنها، لتشكل مخطوطتها التي سجلت فيها أحداث أيامها في العصفورية متن الرواية.

وفي الفصل الأول حديث عن الجهد الكبير الذي يبذله الراوي بمساعدة صديقته الباحثة روز خليل للعثور على المخطوطة. ويشير الكتاب إلى أن أجيالا متعاقبة ركضت وراء تلك المخطوطات في كل اتجاه لأكثر من

سبعين سنة لكن دون جدوى ويتساءل عما إذا كانت ضاعت حقا أم أن القدر شاء غير ذلك فرماها في بقعة مظلمة ليجعل العثور عليها مستحيلا.

ويستمر بحثه إلى أن يعثر عليها في مصر ويطابق بعضها مع أوراق كان قد توصل إليها عن طريق مقربين من الأديبة الراحلة في بلدها الجبلية وتحمل عنوان "ليالي العصفورية".

عبر هذه الحيلة الروائية نستمع لمي تحكي عن أحداث بعضها استقاه الروائي مما كتبته مي ومما كتبه عنها معاصروها، وتذكر تفاصيل اللعبة التي استغل فيها جوزيف زيادة محنتها النفسية للإيقاع بها وإيصالها للعصفورية بغرض الاستيلاء على أملاكها، تقول بدهشة: "كنت أظن أن هذا لن يحدث إلا للأخريات، وها أنا ذي أواجه الكابوس نفسه. لا فرق بيني وبين أي امرأة عادية".

وتستمر حكايات مي لتكشف ليس فقط عن "تاريخها الشخصي، ولكن أيضاً عن الظلم الاجتماعي الذي تعرضت له من أهلها وأصدقائها. تدين كل من أجرموا في حقها".

تقول: "لم يمر أبداً بخلدي أن يكون بهذا الشكل وهذه الصفة، منحته كل شيء، حتى سلطة الإشراف على تسيير شؤوني المادية، لا أستبعد أن يكون مجرد منفذ لجريمة عائلية، كانوا يعرفون ضعفي نحوه وقد كنت قد طلبت منه أن يأتيني إلى القاهرة لمرافقتي إلى بيروت، كنت مريضة وضعيفة وأريد أن أغادر مصر لقليل من الراحة في بيروت التي تحولت بسرعة إلى سجني الكبير، وجدت نفسي وحيدة بعد أن مات الذين كنت أحبهم، أبي،

حائطي الكبير، أمي قلبي الذي أعيش به، وأخي وحبيبي جبران، لغتي السرية، وجدتني بلا أحد، فأصبت بصدمة كبيرة جعلتني أخاف من كل شيء، طلبت من جوزيف أن ينقذني، لا أن يقتلني، فقتلني حقيقة وباعني بالرخيص".

وإذا كانت عائلتها تآمرت عليها فإن الجماعة الثقافية أيضا باعتها، وبدا "كأن الجنون جاء ليرضي أعماق جماعة مريضة، لا ترى في المرأة إلا أداة متعة لا اعتبار وجوديا لها، كل ما كان يبدو صداقة في الخارج كان يخفي عقدا ذكورية لم تمحها للأسف لا الحداثة، ولا الفكر التقليدي".

وفي مخطوطتها تكتب عن صدمتها فيهم "كان قلبي مقهورًا من جيش الأصدقاء هناك... ما قرأته من تصريحات العقّاد، طه حسين، سلامه موسى جرح قلبي وقسمه إلى نصفين، وجعلني أفكّر في كل ما مضى وأتساءل أيّة حداثة، وأيّ مثقف ملتزم، عندما ترى صديقك الذي يشترك معك في هموم الدنيا، ينساك، بل يوغل فيك سكّينة صدئة؟".

وبعدما تنفد حكاياتها تنفث أساها زافرة: "أخيرًا دونتك يا همّ قلبي وجرحه، إلى أين أهرب بهذا الخوف الذي سيضيف لي رعبا جديدا؟ تحدثت فيه عن علاقاتي السوية وحتى غير السوية مع محيطي، عن الناس الذين عرفتهم وعرفوني. عن الذين أحببتهم، والّذين ركضوا ورائي باشتهاء عرفته من عيونهم، حكيتُ عن الذين زجّوا بي في دهاليز الجنون وجعلوا من العصفورية سجنا يموت فيه الناس بصمت. حتى النفس الأخير، قلتُ بعض ما أحرقني، وحوّلني إلى رماد في ثانية واحدة".

وهكذا تكابد وحدها أياما – وبحسب المخطوطة – تشبه الموت "لست أدري إذا ما كان الموت السريع هيناً، أما الموت البطيء طوال عشرة شهور وأسبوع من التغذية القهرية تارة من الفم، بتقطيع لحنة الأسنان، وطوراً من الأنف بوساطة النربيج ليصب ما يصب من الداخل نزولاً إلى الحلق فالصدر، فذلك موت لا أظن أن إنساناً يحتمل الإصغاء برباطة جأش إلى وصفه. ومع ذلك، كان أقاربي في زياراتهم النادرة، يستمعون إلي بسرور وأنا أصف شقائي راجية منهم عبثاً أن يرحموني ويخرجوني من العصفورية".

ولا تخرج مي إلا بما يشبه المعجزة، وبعد معركة قضائية مضنية قادها أمين الريحاني، تقف بعدها في قاعة "ويست هول" بالجامعة الأميركية ببيروت لتفاجىء الجميع بتجنب الحديث عن معاناتها، وكان بيانها العاقل البديع أبلغ رد على من اتهمها بالجنون.

بعد ذلك ظلت فترة في ضيافة أمين الريحاني الذي أعادها إلى القاهرة، وبعد عام واحد من عودتها رحلت عام ١٩٤١، ولم يكن في وداعها من الأصدقاء ورواد الصالون والقراء إلا ثلاثة فقط، هم: أحمد لطفي السيد، خليل مطران، أنطوان الجميل.

لتنتهي رحلة حياة وصفها واسيني الأعرج بأنها: "جزء من حياتنا العربية المقهورة اليوم، ومطية لنكون شركاء في زمن بدأته هي وجيلها بعدها، بشجاعة وسط ذكورة متسلطة خربتها الحروب والهزائم والخيانات المتعاظمة، وأتممنا نحن كل البؤس المؤجل، بل مددناه أكثر بدلاً من كسره نهائياً ومنحناه كل سبل الاستمرار المتخلف والمتطرف أيضاً، لتصبح أجسادنا وقوده وجمره ثم رماده المثقل بصرخاتنا الأخيرة".

---

* ليالي إيزيس كوبيا.. ثلاثة مئة ليلة وليلة في جحيم العصفورية ، رواية ، واسيني الأعرج، دار الآداب، بيروت، ٢٠١٨

ما رآه سامي يعقوب..
فراشات وقطط وخوف مقيم

"ما رآه سامي يعقوب" *،عنوان مخاتل منحه المبدع عزت القمحاوي لروايته البديعة، موحيا بأن ما رآه بطل روايته يستحق أن يحكيه، ولنلاحظ دلالة اسم الذي رأى، فهو سامي أي النبيل عالي المقام، وجده يعقوب يذكر باسم النبي الذي استعاد بصره بعدما أعماه الحزن الشديد، ثم تأتي لوحة الغلاف لتتضافر معهما (العنوان والاسم) في إثارة شغف القارئ المتطلع لمعرفة تفاصيل الحكاية. فالغلاف يجعل من صورة قط ضخم، إطارا ضاما لصورة أخرى لشخص يسير وحيدا في طريق شبه مظلم، وقد التقطت الصورة بعد مروره بنا، فلا تبين لنا ملامح ذلك الذي مر أو الذي رأى وتسامى.

تبدأ الرواية براو عليم، يسير في أثر سامي، ويقرر أنه محض شخص عادي يتجاوزه المارة دون أن ينتبهوا له أو لابتسامته "التي تتسع بين خطوة وأخرى، فهو في طريقه إلى بيت حبيبته، للاحتفال بعيد ميلاده عندها"، و"سيقضي النهار عندها، وحيدين لا ينشغلان بشيئ سوى الحب، سيدخل بيت فريدة للمرة الأولى"، وأيضا "اليوم سيكون مختلفا، سيرى بيتها".

هكذا يبدو الراوي واثقا من علمه، بينما سامي لم يكن يدري بأن

العصافير لا تغامر بدخول إمبابة، ولم يتوقع أن يكون بالقرب من بيت فريدة ذلك السور الهائل من الحديد المشغول، فقد اجتذبت عينيه بهجة أشجار البونسيانا ذات الزهور الحمراء، ومن بين تشبيكات الحديد يرى زوجا من القطط في حالة من الحب، فتمتد يده إلى تليفونه ليلتقط صورة (سيغوي بها حبيبته، وستكون لحظة البدء لأجمل أيام حياته على الإطلاق)، فقد اندفع سامي بتأثير حالة الحب تلك، ليشارك الراوي ثقته المفطرة، فيقرر أن تلك اللحظة ستمثل حدا فاصلا بين حياته السابقة وأيامه القادمة.

ففي حياته السابقة كانت أعياد ميلاده وميلاد شقيقه تنتهي بشجارات بين الأبوين، هنا يخبرنا الراوي بأن توقع سامي لتلك الشجارات لم يكن قياسا للتالي على السابق، بل كان يرى المشاجرة نفسها قبل أن تقع، "وهذا هو سره الصغير الذى جعله يرى الحياة عرضًا قابلا للتكرار؛ فيستقبل الأحداث المبهجة دون لهفة والأحداث الحزينة دون جزع"، وهكذا رأى مسبقا موت أبيه وأمه وشقيقه، ولذلك أيضا، "عندما وقعت عيناه على فريدة أول مرة جمَّدته الدهشة "لقد عشت هذا من قبل"، وأحس أن الحياة عادت عرضًا لطيفًا وأنه لم يفقد ملَكة رؤية الأشياء قبل وقوعها".

كانت فريدة ذات فراسة، فنفذت إلى أعماق سامي، واجهته بأنه لم يتخلص من شعوره بالقهر، وبأن حبه للفراشات أنساه أن التماسيح موجوده في النهر ذاته، وقررت أن الوحوش ليست خالدة. بينما سامي الذي افتتن بها منذ رآها وهو يعزيها في وفاة زوجها، ينشغل برصد أوجه

الاختلاف بين شخصيهما وبيئتيهما، وكأن القهر المقيم بداخله يستكثر عليه أن يطمئن لحبها. فكلما ذكر ما يعتبره عيبا في شخصيته يردفه بما يخالفه في شخصية فريدة، فمثلا حين يعترف سامي بأن وقع الأقدام الغريبة على السلم يسبب له قلقا مضاعفا، بينما تتصرف فريدة بهدوء وثقة بعيدين عن التوجس.

ويقول الراوي: "بيتها في إمبابة يبعد عن النيل بالمسافة نفسها التي تفصل بين النيل وبيته في جاردن سيتي، لكن الفارق بين الحيين شاسع"، ويوضح الفارق بين الحيين في الصفحة التالية: "شوارع جاردن سيتي تظللها الأشجار، واسعة وممهدة (...) بينما تبدو شوارع إمبابة الترابية قاحلة وضيقة".

ذلك قبل أن يلتقي بفريدة، أما بعد أن أحبها فلم تعد ثمة فوارق بينهما، فالفارق الشاسع بين الحيين تقلص، وأصبحت المسافة بينهما "قصيرة إلى الحد الذي تصلح معه لأن تكون نزهة يومية حتى لعصفور كسول"، ويفكر سامي: "أصبحت جاردن سيتي تشبه إمبابة مثلما تشبهني فريدة"، ولم لا وقد كان قبلها يعيش "حذرا مقيدا مثل طفل يطبق يديه على لونين مختلفين من الخرز. ظهور فريدة منحه راحة التخلي عن الحذر، وبدأ يرى الحياة جميلة كوعد".

الحب غير من سامي فظن أن العالم من حوله يتغير، كيف لا والناس نزلوا إلى الشوارع يطالبون بالحرية، وصيحات الشرفات تتجاوب مع صيحات الميادين، وترفرف الأعلام فيراها مثل فراشات الطاووس، فيرتدى

ملابسه على عجل ويندفع إلى الميدان، "يتذكر تماما أن ما جذبه لم يكن الصيحات بل الفراشات".

عبر الهاتف يقول لأخيه: "مصر تتغير يا أخي ظل يرددها بإصرار، وأحس أنه بذلك أسقط عن جسمه جلد الشخص الهش الذي يعرفه يوسف. أراد أن يقول إنني أتغير يا أخي". لكن لا مصر تغيرت ولا سامي، فرائحة الأمل التي استنشقها يوم ٢٨ يناير ٢٠١١، تمخضت عن رصاصة بين حاجبي شقيقه يوسف فجر الخميس ٣ فبراير ٢٠١١، فأخذ الشر يوغل في الخداع، وبقى الخوف شبحا جاثما فوق الصدور.

سامي الذي أحب العصافير والفراشات لم يكن يحب القطط، "كان يعتقد أنها كلاب توقف نموها بسبب لؤمها، وعندما كبر لم تتغير رؤيته، بل على العكس تعززت بما عرفه عن الحيوان الذي تأخر في الاستئناس، وحافظ على غروره وغموضه واستعداده الدائم للغدر"، فقد تناسي رأيه في القطط، بتأثير مشاهدته للحظة حب بين قطين، فكر في أن يلتقط لهما صورة يغوي بها حبيبته، فأسقطته الغواية – دون أن يدري – في الفخ.

ولنلاحظ أن لفظة "فخ" ترد في الرواية أكثر من مرة، وفي أحداها تكون مقابلا للحياة، أي مرادفا للموت، كما في: "وإذا لم تكن العصافير التي تأملها يوسف قد سقطت في فخ، ستكون حية الآن بلا شك"، هكذا يصبح مشهد الحب فخا ينغمس فيه سامي الذي يفيق على التفاتة إلى الأصابع المغروسة في كتفه كمخالب نسر، تأمره بصلافة أن يفتح الموبايل، فيشعر سامي بنفسه كفأر مسلوب الإرادة، وبالتبعية يصبح الرجل

الممشوق قطا يتلذذ بذعر الفريسة المربوطة في يده بحبل غير مرئي، ويمر بسامي عبر ممر معتم يؤدي إلى مكتب الرجل النحيل، الذي يتلذذ أيضا برعب الفريسة قبل أن ينطق آمرا: "امسح الصور"، لكن تنفيذ الأمر لا ينهي الكابوس العبثي، فالنحيف يستوقفه منبها: "خذ بالك، عليك حكم تبديد في الفيوم يوم ٣ فبراير ٢٠١١، في أية مناسبة أخرى قد يخرج هذا الحكم.

سامي الذي لم تطأ قدمه أرض الفيوم يعرف أن حياة شقيقه هي ما تبدد في ذلك اليوم، وفي الطريق إلى بيته ينتابه هاجس بأن تليفونه أصبح مربوطا بأجهزتهم، وهم ينتظرون أول مكالمة ستأتيه، يعرف أن فريدة ستتصل، وبالتالي سيرصدون علاقته بها، لذلك لا يرد على اتصالاتها المتتالية مكتفيا بمتابعة وميض التليفون وانتفاضاته بينما تطفو على وجهه ابتسامة تائهة.

هكذا يعود سامي بقسوة إلى الشرنقة، بعد أن أصبح حلمه فخا عقب رحلة خروج قصيرة استغلها الكاتب ببراعة ليحفر من خلالها مسارات سردية استوعبت سبعين عاما من عمر أسرته التي طاردها قدر دموي اقتنص أرواح الجد والأب والشقيق، وأحال حلم التغيير إلى كابوس.

---

* ما رآه سامي يعقوب ، رواية ، عزت القمحاوي ، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ٢٠١٨

بغداد كما تراها عين محبة

"المدن مثل البشر بعضها له قبول يفتح ذراعيه لك، وبعضها ينغلق عليك، وفي رحلاتي أماكن وبشر ومؤتمرات وقضايا ورياضة وفنون، لأنه من الطبيعي أن تعكس حركتي اهتماماتي، وتعكس أيضًا حركة المجتمعات في هذه البلاد".

هكذا تحدثت الكاتبة المصرية هالة البدري في مقدمة كتابها "سحر الأمكنة" * حيث تصطحب الكاتبة القارئ في رحلاتها إلى مدن كثيرة في شرق العالم وغربه، تحكي عن الأماكن التي زارتها، والبشر الذين تعرفت إليهم، لكن ما يهمنا في هذا المقام هو ما كتبته عن رحلتها البغدادية، خصوصا أن هالة البدري سبق أن سجلت ذكرياتها عن العراق في رواية طويلة جاوزت الأربعمائة صفحة، عنوانها: "مطر علي بغداد"، حاولت عبر فصولها وأحداثها وحركة شخصياتها استيعاب كل ما جرى في العراق وفي منطقتنا العربية كلها خلال تلك السنوات السبع التي استغرقتها أحداث الرواية ما بين عامي ١٩٧٥ و ١٩٨٢.

وكانت الكاتبة قد احتاجت لثلاثين عاما حتى تختمر تجربتها وتكتب روايتها عن بغداد ثم احتاجت لخمس سنوات إضافية؛ قبل أن تنزع رداء الخيال عن حكايتها، وتعيد حكايتها عن المدينة مباشرة و بلا مواربة في "سحر الأمكنة"، ومنذ الجملة الأولى تعلن عن انتمائها للمكان، وتكشف عن مبررات الانتماء ودوافع الكتابة، تقول: "أحمل للعراق مشاعر دافئة..

ففيها بدأت عملي الصحفي، وفيها تزوجت وأنجبت ابني الأول، وفيها أصدرت كتابي الأول، وفيها تحركت بحرية شابة في العشرين تتعرف على الواقع للمرة الأولى.. لهذا يقتلني الحنين إليها.. وهنا أحاول أن أنعش الذكريات، وأمد جسور الوصل التي لم ولن تنقطع بيننا في هذه الظروف الحالكة السواد".

تحاول الكاتبة إذن أن تستعيد صورة بغداد كما عرفتها في منتصف سبعينات القرن الماضي، لكن الجميل أن ذاكرتها الحية لم تكتف باجترار ملامح صورة ثابتة، لم تكن ككاميرا تلتقط صورا فوتوغرافية، بل قدمت صورا متحركة وصنعت من الذكريات فيلما يوثق لتحولات المدينة، ويحتفظ بجمال كان لها قبل أن يطالها دمار حروب متتالية وغزو أمريكي متكرر.

وهنا نلحظ أوجه التشابه والاختلاف بين ما تحكيه "هالة البدري" مباشرة عن رحلتها، وما روته على لسان "نورا سليمان" في الرواية، يتمثل التشابه في قدرة الاثنتين على التقاط التفاصيل الدقيقة، وفي غلبة الطابع التسجيلي علي العملين كليهما, وإذا كانت التسجيلية سمة طبيعية في أدب الرحلات.

إلا أن الكاتبة تعمدتها في الرواية رغم تعدد الأصوات فيها، لتقدم من خلالها شهادة فنية عن بغداد في تلك الفترة، أما أهم نقاط الاختلاف فتتمثل في أن السرد كان في الرواية عفويا، بينما في الرحلة كان مخططا له، ليحقق هدف الكاتبة من اجترار أو استرداد ذكرياتها هناك، وهو محو آثار الظروف الحالكة السواد عن وجه المدينة الجميلة، والتذكير بعلامات ذلك

الجمال، لذا تخرج كاميرا الذاكرة إلى الشارع، راصدة مظاهر جماله "شد انتباهي في أيامي الأولى في العراق مستوى انتشار الزهور في كل مكان في الشوارع وفي حدائق البيوت أيضًا"، وتكون لقطتها الأولى تجسيدا لحضور الفن التشكيلي في الميادين متمثلاً في النحت والملصقات، فتتعمد الكاتبة الوقوف طويلا بساحة النصر ببغداد، في استعادة متعمدة لايحاءات كلمة "النصر" ولرمزية الساحة التي ينتصب فيها "نصب الحرية" للفنان العراقي الكبير جواد سليم (١٩٢١ – ١٩٦١).

ولعل هذا ما يفسر سبب توقف الكاتبة طويلا أمام النصب متأملة له ومفسرة لرموزه، تقول في "سحر الأمكنة" عن النصب: "وقفت مبهورة أمام اللوحة التي تحكي قصة الحياة والعمل والتعاون بين فئات الشعب المختلفة، وأيضًا تحكي قصة الثورة، وتبدأ بحصان جامح يرفع رأسه وجذعه في تحد، في حين وقف رجال ثلاثة يحاولون السيطرة عليه، ووقف رجل آخر يرفع لافتة، ثم طفل صغير يرفع يديه، يريد أن يلحق بالمستقبل، ثم تأتي امرأة حزينة ترفع العباءة هي رمز القهر، ذلك أن القهر أول ما يقع على النساء ..

ثم يأتي إلينا سبب القهر: المرأة الثكلى التي تبكي الشهيد وحولها النساء ملتاعات.. ثم يأتي بعد الموت الميلاد: الأم تحنو على طفلها.. ثم تأتي منحوتة أخرى في النصب: الثوار السجناء. ثم رجال الفكر، حيث يرفع المفكر يده لتعلو فوق القضبان، لأنك لا تستطيع أن تسجن الحرية. ثم يأتي الجندي ابن هذا الشعب الذي أحاط بالمفكر رغم سجنه، ويحطم الجندي الأسوار لتخرج فكرة الحرية إلى النور، وفرحة الناس بهذه الثورة،

متمثلة في امرأة تحمل الشعلة بكل الفرح.. وتبدأ صفحة أخرى من تاريخ الصراع وصولاً إلى الحرية، ويظهر هذا جليًا على المنحوتات: فلاحان يمثلان دجلة والفرات.. ثم فلاحان يتساندان معًا رمزًا لوحدة العرب والأكراد، بينهما الثور.. وهذه المرة ليس الثور المجنح الرمز الآشوري الشهير، بل هو الثور العادي رمز عمل الفلاحين، ورمز القوة أيضًا التي تصاحب هذه المجموعة من العمل.. وتختتم بالعامل.. وبهم جميعًا تكتمل الحرية".

تواصل الكاميرا حركتها في المكان وفي الزمان أيضا راصدة تبدل ملامح المدينة، فتختفي أحياء قديمة معروفة لتظهر مكانها أحياء بديلة حديثة، وبعض هذه التحولات لم تحدث تدريجيا نتيجة الحراك والنمو الطبيعي للمدينة، "نكتشف فجأة أن سورًا قد التف حول أحد الأحياء القديمة بعد أن تم تهجير سكانه وتعويضهم بأموال يشترون بها في مناطق أخرى حديثة.. وتُفجر الأبنية وتزال بين يوم وليلة.. وبدأ العمل في مشروع جديد لحي من العمارات الحديثة.

هكذا تغيرت أحياء كثيرة في الصالحية أمام ساحة جمال عبد الناصر، وفي الكرخ، وظهرت الفنادق الفخمة، فظهر فندق الرشيد الذي أصبح المقر الرسمي لاستقبال الوفود، والذي قيل إن تحته أجهزة اتصالات وأشياء أمنية وإنه مكان لإخفاء أسلحة الدمار الشامل". لكن العراق لم يكن ليغير وجهه الحضاري العريق، الذي استهدفه الغزو الأمريكي سواء بالعدوان الغاشم والقصف المدمر، أو بسرقة وتدمير مقتنيات المتاحف العراقية، وهذا ما ترصده الكاتبة: "ظهرت سلاسل الفنادق الشهيرة في العالم كله في

العراق شمالاً وجنوبًا، واتخذت شكلاً معماريًا مميزًا لها لم أره في أي مدينة أخرى.. شكلاً أخذ في الاعتبار حرص المدن العراقية على الاحتفاظ بالعمارة الإسلامية، وظهر فيها أحيانا تبسيط لشكل "الشناشيل"، وهو التصميم المميز للنوافذ العراقية".

وتواصل كاميرا الذاكرة المحبة طوفانها بأنحاء المدينة التي كانت دارا للسلام، فتزور شارع الرشيد وقد كان ملتقى المصريين في بغداد ومكان تجمعهم اليومي، لذا كان له حضوره الكبير ضمن فضاءات رواية "مطر على بغداد"، وهو أيضا شارع تجاري كبير يكتظ بالمحلات، وفيها عرضت الحكومة البضائع بأسعار زهيدة لأنها كانت تبادل السلع بالبترول، "ورويدًا رويدًا حين تدفقت أموال البترول راحت الأسواق تنتعش، كما راحت المصانع ترتفع، والزراعات الحديثة تنشأ فوق الأراض الواسعة الخصبة، وراح ميزان المدفوعات العراقي يعاني من فائض هائل فيه أسال اللعاب لكي تقيم العراق خططًا خمسية طموحة ظهرت آثارها في فترة عملي هناك".

وهكذا تلتقط الكاتبة تفاصيلا عن العمران المتنامي تقاوم بها صدمة اللحظة الحاضرة، "لم أجد مفرًا أمام طوفان الدمار الذي أتابعه على شاشات التليفزيون كل يوم إلا الاعتصام بحضارة العراق ذاتها لأمنع نفسي من الاستسلام لهذا اليأس المدمر أمام طحن الآلة العملاقة الجهنمية التي تهدر دمنا بأسلحتها وتدفعنا ثمن السلاح الذي أهدرت به حياتنا. عدت إلى المراجع، إلى القواميس، إلى ذكريات سنوات خمس قضيتها هناك كي أبني جدارًا من الصمود".

وتكتمل الصورة باستحضار التاريخ، فتطوف الكاتبة بالتاريخ الغراقي بعدما طافت بميادينه، تبحث في القواميس عن معنى الاسم، وقد اختلف العلماء حول كلمة عراق، فمنهم من يراها كلمة عربية معناها الشاطئ، فالبلاد القريبة من البحر هي عراق، ولأنها تقع على شاطئ دجلة والفرات سميت بذلك. ومنهم من يقول إنها مشتقة من كلمة أوروك، ومعناها المستوطن في لغة سومرية قديمة، أما الرأي الثالث فيقول إن أصلها أجنبي وتعني إيراء بمعنى الساحل، وقد عربت إلى إيراق، ثم عراق.

وتستدعي الكاتبة الأساطير فتحكي عن إنانا وعشتار، وحضارات العراق المتعاقبة وآثارها في المتحف الوطني العراقي الذي كان يضم ما يزيد على مائة وعشرون ألف قطعة أثرية معظمها من الفخار والجير، بما في ذلك جداريات ضخمة لتماثيل آشور بانيبال، الثور المجنح، والكتابة المسمارية على ألواح الطين، ومئات من التماثيل والأواني الفخارية تمثل الحقب التاريخية للعصر الحجري القديم والحديث والسومري والبابلي والآشوري والأكدي، وتتوقف عند مقولة "اللعنة على من يحطمني".. التي قالتها الإلهة "لاما" المنحوتة على رخام أبيض، شعرها مرفوع على شكل شنيون، يتدلى من أذنها حلق طويل، ذراعاها مرتفعتان للصلاة. وكأنها تدعو في صلاتها على الغازي الهمجي الذي سيأتي محطما لآثار كل تلك الحضارات، ومحاولا تفكيك العرى الرابطة للفئات المكونة للشعب العراقي الواحد بكل طوائفه وإثنياته.

وتختتم "هالة البدري" رحلتها بزيارة العتبات المقدسة، تصحبنا إلى الكوفة ووادي "خد العذراء" الذي يحتضنها مشكلا سجادة خضراء لا

يدرك البصر مداها. وتحكي عن مأساة الصراع بين العلويين والأمويين، و تنقل قصة شعبية تزعم ها أن في ساحة الكوفة عين ماء جارية انبثقت تحت سفينة نوح لترفعها رويدًا رويدًا ليبدأ الطوفان الذي يغمر كل شيء. لكن ليس ثمة قصة تنبئنا عن انحسار الطوفان وعودة العمران والسلام لدار السلام، فهذا مرهون بقدرة العراقيين أنفسهم، ولعلهم يفعلونها قريبا وينفضون عن وطنهم كل ما دنسهم به الغزاة.

---

* سحر الأمكنة ، رحلات ، هالة البدري ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٧

تراجيديا الفقد في رواية "ممرات الفتنة"

"ممرات الفتنة" * عنوان مخاتل اختاره مصطفي البلكي لروايته الفائزة بجائزة بهاء طاهر التي يمنحها اتحاد كتاب مصر، ناصبا به شركا للقارىء، الذى لا يجد الفتنة إلا في ومضات سريعة مغوية، تقوده لدروب الفقد ومكامن الوجع التي تحكي عنها الرواية عبر أكثر من أربعين عاما من تاريخ أسرة سيد الحناوي.

تبدأ الأحداث منذ ما قبل بناء السد العالي وتمتد حتى نهايات القرن العشرين. وهي الحكاية التي يلخصها صابر بقوله: " غابت أقمار وولدت شموس، فكانت الأيام كبيسة كلها، ومؤلمة لحد الوجع المكتوم" ص ٢١١،٢١٢. بينما تتناثر تفاصيلها بامتداد فصول الرواية من خلال حكايات فرعية تتوالد تلقائيا عبر أزمنة مختلفة ومتداخلة، يحكي أغلبها راو عليم بمصائر شخصياته، وحينما يدع لهم أحيانا فرصة الحكي ويسمعنا أصواتهم، لا ليشركهم معه بل ليرينا مدى هيمنته عليهم، فهم وإن حكوا لا تختلف حكايتها عما يرويه الراو المهيمن، وحتى أصواتها لا تختلف كثيرا عن الصوت الذي سمعناه، لذا فالرواية ليست بوليفونية حتى وإن واصل الراوي نصب الشراك وأوهمنا بتنازله عن الحكي أحيانا لصالح أصوات الشخصيات الرئيسة في الرواية: غصوب وصابر ورقية وثورة.

تبدأ الحكاية بنزول سيد الحناوي لأرض القرية. لكنه لم يبرحها كما يليق ببائع متجول، يحمل مخلاته الملأى بالبضائع ويطوف القرى بحثا عن

الرزق، وهو ينادي معلنا عن وجوده: " أنا الحناوي..أجرح وأداوي..والبنات..ع القنطرة...والشعر.. بيلعب ف الهوا" ص٤٢، يحاول سيد أن يغرس لنفسه جذرا في القرية، فيتزوج من سندس إبنة الطايع، ويبني لها بيتا في التلة. وهي مكان خارج القرية، يشرف عليها لارتفاعه عنها نسبيا. (هنا نلاحظ أن الحناوي و حماه اكتسبا لقبيهما من مهنتيهما، فالحناوي يبيع للنساء أصنافا من بينها الحناء بينما الطايع يعمل في مهنة انقرضت، يهش أطفال القرية بعيدا عن النهر حتى لا يجرفهم الفيضان، فالغريبان بانتساب كل منهما إلى مهنته يؤكد أن لا عائلة له، وتتأكد غربتهما بسكنى التلة على تخوم القرية التي نفتهما إلى هامشها كما اعتادت أن تنفي كل الغرباء.

وتتأكد الغربة في الرواية بخلوها من أى شخصيات تنتمي للقرية، وعدم مشاركة أهل القرية في أحداث الرواية اللهم إلا حين يستدعيهم المؤلف في المشاهد التي تتطلب حضورا جماعيا عابرا، كمشاهد دفن الموتى).

يغيب سيد الحناوي عن التلة بعد التحاقه بالجيش، يفقد ذراعه في الحرب ويعود مهزوما فلا يجد سندس في انتظاره، كانت قد ماتت عقب ولادة غصوب،" لم يمهلها القدر لتسجل ملامح صغيرها جيدا، نظرة واحدة، والحبل السري بينه وبينها، نبهتها إليه صرخاته الأولى وهو يستقبل الحياة" ص ٣٦.

لكنه يلملم جراحه ويواصل الحياة، فيتزوج من تهانى وينجب منها

ولده الثاني صابر، و تدور به عجلة الحياة فيواصل " تجواله في العزب والقرى البعيدة والقريبة، والمخلاة معلقة في كتفه" ص ٢٧، يطوي جوانحه على مرارة الهزيمة ويحاول الحياة حتي صدمه الرئيس السادات، موقظا وجع الذراع المبتور.

تحكي تهاني: "تركته وكنت بعمل لقمة ليه، وأنا قدام النار سمعت صرخته، ولقيته متصلب قدام الراديو، وهو بيسمع خبر زيارة السادات للي ميتسموش، شفت واحد تاني، واحد ظهر فجأة في قلب المندرة، مكنش شايفني، هو كان شايف نفسه وهو بيلم دراعه المقطوع، وحواليه النار والموت من كل جانب، وقفته مطولتش، طلع من هدومه، ومسك بالعتلة اللى بنسند بها الباب وخرج، وأنا خرجت وراه" ص٢٦/٢٧. وخارج البيت يتحلق أهل التلة حوله، يصف أحدهم حال سيد الحناوي بقوله: " هو ده الجنون بعينه" ص ٢٨، لكن سيد لم يفقد عقله، يستعيد هدوئه ويعود لبيته، وفي الصباح التالي يحمل مخلاته مغادرا، ككل صباح، لكن عودته تتأخر، ويطول انتظار تهاني والولدين حتى المساء،

وحين يعود سيد محمولا بعد أن غادرت الحياة جسده المعطوب، يقول أهل التلة: "غريب وهندفنه في مدافن الصدقة" ص٣٠، لكن تهاني تلحظ دهشة غصوب الذي لم يدرك كون أبيه غريبا عن القرية إلا يوم موته، كما لم يسبق له معرفة حقيقة اسمه وإنه غصوب وليس نصرا إلا يوم دخوله المدرسة، هو كذلك دائما لا يدرك الحقائق في وقتها، على العكس من تهاني التي تدرك بفطرتها أن دفن سيد في مدافن الصدقة سيجعل غربته أبدية، وسيقتلع جذوره من القرية نهائيا، فتغرس الجذر في حوش داره، " لما

توصلت لقرار ارتاحت، وفي لحظة خروج التعش محمولا، جمعت قوتها، وكسرت الطوق، واندفعت، وتعلقت بالحسنية (النعش) وهي تردد خليك هنا" ص٣١، تقاوم محاولات إبعادها وتخاطب الميت: "علشان خاطر عيالك خليك هنا" ص٣١، تبني له مقبرة (لحد) ليدفن على مرمي بصر ولديه، فيما بعد تفسر لصابر: "مكنش قدامي طريق تاني غير ده،...، كنت زي الأم اللي بتحارب الوجع علشان تجيب مولود يوصلها بالحياة، كنت ببحث عن الحياة لك ولغصوب، الجذور المتبتة في الأرض بتخلى النبات قوي" ص٣١.

***

لم يكن أمام غصوب بعد أن ورث مخلاة أبيه إلا أن يحمله ليطوف مثله بالقرى، ويتزوج من رقية، وينجب طفلة، ويبدو أن الحياة ستستمر كذلك، لكن جسده يتعرض مثل جسد أبيه للعطب، "عقب التصادم بين السيارة التي كان بداخلها وشاحنة محملة بالحديد" ص ١١. فيعود للبيت جثة لم تفارقها الحياة، ويصبح من مهام زوجته أن تغير له الكافولة، تزداد حاجته إليها وإلى أخيه، يفكر في أن يربطهما معا برباط لا ينفك، فيخاطب صابر آمرا: "لازم تحتل جسد رقية" ص٥. ويلح على هذا الطلب الشاذ حتى يستجيب صابر في الفصل الأخير" بحر لجي"، و بتحريض من رقية نفسها.

واللافت أن الرواية التي رسمت له هذا المصير منحته اسم "غصوب" وهو صيغة مبالغة من غاصب، بمعنى القاهر، أو آخذ الشيء قهراً وظلماً. لكنه هنا مغتصب، ومقهور يسلم جسد زوجته طوعا، يدرك أن حياته لن تستمر بدونهما، وأن لا حياة، "راقب وجه صابر وهو يفقد كل الحياة التي تستوطنه، الشرفات المتاحة له قد أغلقت، وما عادت تشع النور، ولا تستقبل شيئا، وأصبح يشبه رقية التي تقوم بكل أعمال البيت من دون تذمر، ومن دون أية علامة تدل على نهاية خط الصبر لديها" ص ٥، ٦. فكأنه و هو يخطط لربطهما معا يمارس فعلا ما ينفي عنه العجز ويؤكده في آن. ليس مجرد العجز بل ربما غصوب بهذا الطلب يعلن موته.

---

* ممرات الفتنة ، رواية ، مصطفي البلكي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٩

شعرية السرد في رواية "نساء وادى النوم"

أعلن الروائي المغربي جلول قاسمي عن نفسه كروائي متميز، في مطلع القرن الجديد بأن أصدر روايته: "سيرة للعته والجنون"، (٢٠٠٢) وهي الرواية التي انشغلت بقضايا العمال بمنجم الفحم بمدينة "جْرَادَة" في شرقَ المملكة المغربية، لذلك وَسَم النقاد رواياته بـ"المَنْجَمية"، فضموها بذلك الوسم إلى تيار روائي غربي شهير بدأه إميل زولا بروايته "جيرمينال"، التي عرضت لجوانب من صراع العمال مع إدارة المنجم، فضموا روايات جلول قاسمي عن جرادة، إلى هذا التيار بزعم أنها – وكما وصفها الدكتور نجيب العوفي – "تتخذ من المنجم فضاء للصراع الاجتماعي، وتجعل منه تيمة أساسية في تحْبيك الأحداث وتأزيمها"، وخلال سبع سنوات أكد الكاتب حضوره في المشهد الروائي المغربي برواياته: "سوانح الصمت والسراب" ، و"مدارج الهبوط"، ثم "العابر".

وإذا كانت روايات جلول قاسمي قد ارتبطت بجرادة، فالمدينة نفسها ارتبطت باكتشاف منجم من الفحم الحجري بها في يناير ١٩٢٧ ، وهو المنجم الوحيد من نوعه في المغرب فاستغله المستعمر الفرنسي، الذي عمل على جلب العمالة للمنجم من شتى أنحاء المغرب لعدم كفاية العمال المحليين، فأعدّوا لهم مساكن للإيواء في منطقة داخل المدينة أسموها "الحي الوطني"، وعلى النقيض منها أقاموا في الجانب الآخر، مساكن فاخرة للأجانب وكبار الموظفين وأطلق الناس عليها اسم "منازل النصارى"، هكذا

حملت جرادة منذ تأسيسها بذور انشقاقها.

على أن "سيرة للعته والجنون"، لم تنشغل بإدانة المستعمر ولا بتصوير معاناة العمال في المنجم بقدر انشغالها برصد التغييرات الحادثة على نمط الحياة في المدينة وما حولها، ثم تجسيد صدمة الناس هناك إثر قرار توقيف العمل بمنجم جرادة الذي تحول تدريجيا من "نعمة" إلى "نقمة".

وما بين تشغيل المنجم وتوقيفه مرت سنوات وسنوات تشكل فيها مجتمع جديد وعرفت جرادة واقعا جديدا، استشرفته تلك الرواية، وحاول الروائي ملامسته في أعماله الأخرى، وبطرق سرد مختلفة، وعبر موضوعات متباينة، فالكاتب وإن استقر على اختيار جرادة فضاء لأعماله، و حقبة ما بعد الاستقلال نقطة انطلاق، لمعالجة حيوات البشر المهمشين إلا أنه لم يستقر على طريقة سرد معينة، وهذا من شيم المبدع الذي لا يعرف الاستقرار الفني ودوما يسعى إلى التجديد.

ففي روايته "مدارج الهبوط"، أسبغ على سرده بعدا شاعريا غلف به حكايته القائمة على تعدد وجهات النظر وما استتبعه من تعدد الضمائر الساردة وتداخل الأزمنة، ويبدو أن قلق الفنان وسعيه في أثر الجديد هو ما دفعه لإيثار الصمت لأكثر من عشر سنوات قبل أن يعود بروايته الخامسة "نساء وادي النوم"*، وصدرت مؤخرا عن دار "روافد للنشر والتوزيع" بالقاهرة، وفيها يعود إلى جرادة ومنجمها وناسها، مطورا الشكل واللغة اللذين اهتدى إليهما في "مدارج الهبوط".

شعرية اللغة

يذهب ميلان كونديرا في كتابه "فن الرواية" إلى أن الرواية تتميز عن الشعر في قدرتها الفائقة على الاستيعاب، فهي تستطيع استيعاب الشعر دون أن تفقد أي شيء من هويتها المتميزة، ويتفق معه إمبيرتو إيكو في تعامله مع النص الروائي ككون منفتح على كافة الأنواع الأدبية، وغير الأدبية، فيفيد منها كأساليب خطابية تغني المادة الحكائية. ويمكن للشعر أن يكون مكونا جوهريا في بناء السرد الروائي.

وقد أصبحت اللغة هاجسا نما تدريجيا لدى جلول قاسمي الذي سعى لتطويعها من أجل استيعاب الأسئلة التي يثيرها نصه الروائي. مع إدراكه لحقيقة أن اصطناع الرواية للغة الشعر، لا يجب أن ينتهك خصوصيتها كفن سردي، لذا تلجأ الرواية عموما إلى دمج هذه اللغة الشعرية الوافدة عليها فتكسبها قيما جديدة يحددها الروائي، بشكل متناغم من المكونات السردية فتحقق بذلك ثراء لغويا ودلاليا، دون أن يفقد النص هويته السردية.

فلم تعَد وظيفة الرواية إعادة إنتاج الأفكار والمشاعر، بل تتعداها إلى تعميق الرؤية والتقاط تفاصيل الحياة اليومية، لذلك تقدم الرواية سردا ذي طابع شعري بالمعنى الواسع للشعري ، وهي في ذلك تفيد بعض آليات الشعر وتقنياته بشكل يساعدها في تطوير أنماطها وأساليبها. ويمنحها ثراء لغويا ودلاليا، دون أن تفقد هويتها السردية.

وقد شكلت اللغة الشعرية الملمح الأبرز في ملامح أحدث روايات قاسمي " نساء وادى النوم"، إذ امتزجت اللغة السردية باللغة الشعرية ليتشكل من امتزاجهما إيقاع جديد للنص الروائي يعكس اغتراب الذات الكاتبة واحباطاتها.

ويمكن للسرد الروائي أن يحتضن النص الشعري في صور متعددة، منها التضمين، حيث يكون النص الشعري مجرد "نص" استدعته الحاجة إلى التعبير عن وظيفة شخصية روائية ما، أو الوقوف للاستراحة قبل متابعة السرد، أو الانتقال إلى مستوى آخر من الحكي.

ولم تكن اللغة الشعرية حلية فنية أو مجرد إطار للنص، بل جاءت كضرورة فنية لازمة، فأحداث الرواية تدور في وادي النوم، وهو القعر المنجمي الذي يحيل على الفناء وعلى الموت، وهو في الآن نفسه المنجم الذي أضحى مصمتا نتيجة توقف الأشغال، وهو جرادة المدينة النائمة جراء نهاية حياة نشيطة، أو كما يقول الروائي في مفتتح روايته " طيف مدينة، طيف حياة".

ويختار الروائي نقطة انطلاق روايته من انتهاء حياة أخرى، إذ تبدأ بموت أم فضلة، وهي الأم الكبيرة أو "عميدة العائلة"، ويمثل موتها مؤشرا للأحداث، يحيل إلى تحولات المدينة التي تستشرف أفولها بعد إغلاق المناجم مع ما أعقب ذلك من تحول اقتصادي واجتماعي وانهيار للقيم والتوازنات داخل المدينة التي كان المنجم عصب الحياة فيها، وهو ما أوحى به النص بداية من جملته الأولى: "الآن وقد انتهى كل شيء؛ عليك أن

تعيد ترتيب الأوقات.. ".

ثم يعود ليؤكده في الصفحة ١٢ بقوله " وفي الأفق البعيد امرأة ممددة على بساط. وفي الأفق البعيد مدينة آيلة للسقوط.. و"فرسان يختنقون داخل دروعهم".. وعسس، ومخبرون، وجماهير مهزومة"، فالراوي الناظر من بعيد، ربما بعين المخيلة وقت أن أتاه خبر موت الأم، يربط بين موت الأم وسقوط المدينة، الواقعة تحت سطوة العسس والمخبرين.

ويبدو الراوي منشطرا بين أنا وآخر هو الأنا نفسه، فيتراوح السرد بين ضمير المخاطب وضمير المتكلم ، وفي الحالين يرسم الصورة بعين البعيد المغترب، وتنفلت منه كلمات تدل على بعده صراحة كما في قوله " في قبيلتنا الصحراوية البعيدة، الناس يخشون غضبة الجِمَال. يقولون: "اتق غضبة الجمل الحرون". " وأنا ذلك الجمل. جمل ضل الطريق زمنا.. لكنه اهتدى."

وهنا تبدأ مفردات الصحراء في الظهور .. فنقرأ: قبيلة/ صحراء/ جمل/ ورويدا رويدا يقترب الراوي فتتضح معالم الصورة. وأحسب أن اللغة الشعرية جاءت كما سبق وأشرت كضرورة فنية في المقام الأول، فهي من ناحية أضفت مسحة شعرية على النص الروائي، كما أنها كانت لازمة للتعبير عن الشخصيات الروائية، والكشف عن عوالمها المنسية والدفينة للشخصية الروائية، التي أسرفت في استدعاء الذكريات الحزينة، فتمنح النص دفقا شعوريا لا يصف ولا يحلل الخارج إلا بعد تحويله إلى مسألة ذاتية وشخصية، فيقف السارد حائرا بين الخارج وأحداثه الكبيرة وقضاياه

التي يمتهن فيها الإنسان، فيكون واقعا تحت تأثير "أنا" مأزومة "إشكالية" لا تتلاءم والواقع الخارجي، والرواية الشعرية بهذا المعنى تحطم التراتبية الكلاسيكية في الأنساق التعبيرية، وتقوم بتكثيف الدلالة، وتمنح الأصوات مساحات ملائمة لكي يعرض كلّ منها وجهة نظره..

وإذا ما قرأنا " نساء وادي النوم" نجد اللغة الشعرية ترافقنا من بداية الرواية إلى نهايتها، في انسياب وسلاسة، فالروائي يملك قدرة فائقة على المزج بين لغة السرد ولغة الشعر والمزاوجة بينهما، لتنتج نصا ذا طاقة إبداعية متفجرة، يقول السارد: " خرائط المخيلة تنفي الحدود، بينما المضمار واحد. الزمن فيه رديف الزمن، وبين الغائب والشاهد غمر هائل من مشاعر الخيبة. ولا من يقيد المد العاتي لبحر الأحزان..".

فالرواية هنا وفي مقاطع أخرى تستعين بلغة الشعر، وتلجأ إلى التكثيف والترميز، وتأتي بالتشبيه والاستعارة، وما يعرف بالصورة الشعرية والانزياح، بما يناسب وجدانية البوح في عدة مواقف، وفي حالات أخرى تلجأ الرواية إلى التضمين، بمعنى أن يأتي الكاتب بنص شعري استدعته الحاجة السردية، وقد يكون النص عربيا فصيحا، يذكر السارد قائله كما في قوله : "كل الأحبة يرتحلون، فترحل في العين، شيئا فشيئا، ألفة هذا الوطن". رحم الله أمل دنقل".

هنا ذكر النص وصاحبه، وقد يأتي بنص دارج يبدو وكأن الراوي يحدو به إبل قافلة العودة :

"تْلْحَـلْ يا كـافْ كَـرْدَادَ وَ رْحَـل   دَرَّكْـتْ عْلَيَّـا جْبَـالْ الطَـوَّايا

دُونْ غْـزالِي مَـا لْقيـت مْنـينْ نْطـلْ   غيمـكْ طَـاحْ رْوَاكْ خَبَّلْـتْ سْـدَايا"

هذه الأغنية الشعبية التي تتردد في ثنايا النص، تمنح السارد سمت الراوي الشعبي فلم تأتي الأغنية في النص لمجرد الغناء، وإنما أسهمت في دفع حركة السرد إلى الأمام، فضلا عن أنها تظهر بعض سمات البيئة المحلية المشكلة لفضاء الأحداث، وقد أدت هذه اللغة الشعرية إلى أن يكون نمو الحدث بطيئا جدا وهو ما أبطأ السرد، وجعل شعورنا بمرور الزمن ثقيلا، وهو الأنسب لمواقف التذكر وإثارة الشجون التي استدعت اللغة الشعرية المرتبطة براو لا يعمد إلى الفعل بل يجتر أمله، ويعبر عن قلقه وحيرته، كما أن حركة السرد البطيء تناسب منطقة وادى النوم وجرادة باعتبارهما من الأماكن الصحراوية الساكنة.

أساطير آفلة

أوضحنا أن جلول قاسمي ينتصر في روايته لإيقاع البطء؛ فهذا الإيقاع هو الذي يحصن الذاكرة من النسيان، وكان ذلك لازما للحفاظ على جرادة من خطر النسيان، والاندثار حتى من الذاكرة، بعدما توقفت الحياة فيها أو كادت إثر توقف تشغيل المنجم، ولعل رمزية قطع الشجرة الكبيرة وتحويلها إلى فحم تشير إلى المصير الذي تنبه إليه الرواية، وتقاومه باستعادة حكاية جرادة وأسطورتها، فتصف المدينة بأنها " جرادة صعقة من صعقات المجاز. مدينة نبتت من أسطورة، من لعبة استعارة مغالية". فجرادة النائمة فوق كنز منجمي، نقطة وسطى ، بين الشرق والجنوب، لا هي شرقية ولا هي جنوبية، هي فقط خلطة هجينة بين جغرافيتين..

ويربط السارد بين جرادة والشجرة الكبيرة، يقول "كانت في مدخل المدينة، شجرة كبيرة "سالف العذراء" كانت الصبايا يتبركن بها ويعلقن في أغصانها قطعا من ثيابهن، ويرششن سيقانها بالحناء، بغية الزواج". هكذا تشكلت أيضا أسطورة الشجرة التي توسعت وصارت تشبه غابة كثيفة. يستظل بها الزوار، ويقيل عند حجرها الهاربون من حر المدينة المنجمية. وهم من الفقراء.

أما أغنياء المدينة الألفية وجدة، فقد وجدوا ضالتهم في المساحات الخالية التي بيعت برخص التراب. وبنوا عليها الفيلات التي شفطت عيون الماء، وجففت النبع والزرع، فقطعت الشجرة وصارت حطبا لنار الفيلات، وصارت جرادة وبحسب وصف السارد "تربة متفحمة علت صفرة الرمل. قطعة بلور مسنونة، تمد أطرافها في القيعان. شجن تسري به الركبان ويطير قصصا".

ويعيده مصير الشجرة إلى جرادة فيقول " فدان الجمل المنيع اسم قديم. هو المكان الذي تأسست فوقه جرادة. جرادة المدينة، نبتت من أسطورة.. منامة من منامات ذوب. ومن منامته، نَسَلت الفراشات الملونة، والجراد الأخضر، والأرانب ذوات الأنوف الحادة والفرو الأبيض والأسود الصقيل".

وتلتحم شخصيات الرواية بالمكان ، فيسهب الكاتب في وصف جغرافيا جرادة ، وتفاصيل تضاريسها، وبيئتها، وما روي عنها من أساطير غذت خيال سكانها قبل اكتشاف الفحم، ومنهم أمه التي بدأت الرواية

بخبر موتها لتشكل مع المدينة والشجرة ثالث أضلاع الأسطورة الآفلة، نقرأ "جرادة وطني الأول. وطني الرابض في دمي مثل ثأر قديم. جرادة وطن هجر أم الخير على عجل، وبادلته أمي غيابا بغياب. وها هو الوطن يهجرني كما تهجر الأعشاشُ الطيورَ ، تفر من فوقها إلى العراء البعيد".. وفي موضع آخر يقول " أمي، أيضا، كانت مدينة. مدينة عامرة. أمة. جرادة وفراشة، وعين ماء، وغابة فيحاء، ومنجم عامر بالعطاء. إذن؛ لا خلاف. لا خلاف أن وضعية التماهي ثابتة. ولا اختلاف أن الرصاصة التي ضربت من بعيد أردت قتيلين. وهرب الصياد".

وهكذا أثارت الرواية أسئلة التحول والمصير ، فلم تهتم برصد ملامح التحول الحضاري الذي طرأ على جرادة، ويفترض أنه يتضمن الانتقال من حياة البادية إلى حياة المدينة الكبيرة، كما أنها لم تنسق وراء غواية ثنائية نقاء البادية / شرور المدينة، لكن تركيزها كله انصب على دراسة إشكالية الزمن وتجليات فعله وتأثيره في الفضاء الروائي، وبالتالي تأثيره في التحولات الطارئة على المكان وناسه، في دورات السموق والأفول المتعاقبة، باستخدام لغة شعرية موحية، استبطنت دواخل الناس ومدينتهم، ولامست بطء مرور زمانهم الموشك على التوقف.

---

* نساء وادي النوم، رواية ، جلول قاسمي ، روافد للنشر والتوزيع ، القاهرة، ٢٠٢١

حينما يكون الوطن في الجيب الخلفي

وصفت "ناتالي ساروت" الرواية الجديدة بأنها "بحث"، بمعنى أنها ممارسة يقوم بها الروائي بهدف تحقيق الاكتشاف، ويقوم خلالها باللجوء إلى المصادر والسعي في الأماكن ولدى الأشخاص، وأبدا لا يكتفي بمخزونات الذاكرة مهما تعاظمت أهميتها، هذا البحث بمفهوم ساروت يقود الروائي إلى اكتشاف واقع جديد، كان مجهولا أو محجوبا قبل أن تكشف عنه أو تكتشفه الرواية، وهذا الواقع ربما لم يكن معلوما لدى الروائي قبل عملية الكتابة، بل يتكشف له تدريجيا أثناءها.

الواقع بهذا المعنى ليس جديدا تماما من صنع الرواية، بل كان مخفيا وأعادت اكتشافه الرواية، وهذا يجعل مهمة الروائي أكثر تعقيدا من اختلاق القصص، إذ يصبح دوره شبيها بدور العالم الإثنوجرافي الذي يقوم بدراسة ثقافة وقيم وأسلوب حياة جماعة معينة، كما يشتبك دور الروائي مع دور المؤرخ الذي قد يستجيب لغواية إعادة تأويل التاريخ مجددا، لكنه يهتم أكثر برصد آليات تحريك التاريخ ودوافعها، فقد تكون هي نفسها آليات تحريك الحاضر، وهنا يتجاوز الروائي المؤرخ فيقوم بتأويل الحاضر، مشتبكا مع مشكلاته مما يفسر شيوع موضوع "الهوية" واغترابها أو استلابها في الكثير من الروايات الجديدة، ومنها "وطن الجيب الخلفي" * للكاتبة منى الشيمي.

تنقسم الرواية داخليا إلى روايتين، واحدة يحكيها ناصر، مرمم الآثار المصري، العائد إلى وطنه بجنسية أخرى وهوية مغايرة، والثانية يحكيها

السيناريو الذي يساعد ناصر في كتابته مع "توم ويلبور" المتخصص في الديكودراما، وهي نص يدمج ما بين الجانب الوثائقي والدراما، ومن المفترض أن يركز على الحقائق الفعلية مع أشخاص حقيقيين يقدمون الفكرة بأسلوب درامي يسهم في إجلائها، لكن يمكن أن تؤدي الديكودراما دورًا تضليليًا؛ فتقوم بتزوير الحقيقة، وفقا لما يريده صانع الفيلم. وتلك هي المهمة التي أتت بناصر إلى مصر في زيارة قد تكون الأخيرة.

وقد اختارت الكاتبة جزيرة "الفنتين" بأسوان مسرحا للروايتين، وتؤكد الرواية على اغتراب ناصر عن المكان بقوله "على الرغم من أصول أبي التي ترجع إلى أسوان لم آتِ من قبل، لم يأتِ أحد مِن أعمامي أو جيرانهم منها، ولم يَبق الأب ليحملني إليها، فقط، ظللتُ أردد اسمَها كلما سألني أحد، رغبةً في خَلق مكان تنتمي إليه جذوري"، لكن هذا الانتماء ظل صوريا.

يجمع السرد بين الروايتين في فصول الرواية كلها، كاشفا منذ الصفحة الأولى عن أزمة ناصر الذي يروي بضمير الأنا، بادئا بجملة "الغروب خلاب فعلا"، فكلمته الأولى "الغروب" تحمل دلالات سلبية عديدة منها الاختفاء، ووصف الغروب بالخلاب يضفي عليه فتنة وألقا قد يخفيان الدلالات السلبية، لكن "خلاب" توحي أيضا بالاستلاب.

هذا التناقض بين ظاهر الدلالات والمخفي منها يتأكد باكتمال المشهد الافتتاحي الذي يرسمه ناصر، فشمس الغروب تصبغ النهر كله باللون البرتقالي المبهج لكن البصر يمتد فيرى الجزيرة "كحوتٍ عملاق لا يبدو منه سوى ظهره المقوس"، هكذا يستشعر لا وعيه الخطر فيفسد

استمتاعه بجمال المنظر، وينتهي المشهد بهاينز، يقول أن الفندق كان مكانًا للنبلاء دومًا، في هذه الشرفة جلس نيكولاي القيصر وهوارد كارتر"، وينتفخ مؤكدا انتمائهم إلى سلالة النبلاء، فيتساءل ناصر: "هل ضمَّني إلى سلالة النبلاء عندما وجَّهَ كلماتِه بصيغة الجمع؟".

فعلى الرغم من حصوله على الجنسية الألمانية إلا أنه لم يزل مستجديا لاعترافهم به كواحد منهم، ويتبدى انسحاقه في قوله "مَن يصدّق، أنا نزيل هذا الفندق الفخم، لو علمتْ أمّي أن حال ابنِها سيتبدل هكذا لأجَّلَت الموت".

ويتراوح السرد على لسان ناصر بين ضميري المخاطب و المتكلم دلالة على انقسامه وتشظيه، في أول حديث إلى الذات يبرر القطيعة مع أخته وأخيه، يسأل نفسه: مَن لك هنا؟، يسأل نفسه، وهو يعلم الجواب ليبرر اغترابه بموت الأم وطمع الأخوة فيه، وغالبا ما يبدأ السرد بالضمير "أنت" إما بسؤال يوجهه ناصر لنفسه، أو بفعل أمر، وفي مرات قليلة نجد الأنت يكمل للأنا ما يرويه، ربما ليمنعه من الحذف أو إخفاء أمر ما.

وتختلف نبرة السرد باختلاف الضمائر، فمع "الأنا" تطغى على السرد نزعة غنائية خصوصا مع تذكر الماضي، ويصبح السرد نوعا من الاعتراف، فيسود الفعل الماضي، رُبما لأنّ الروائية تريد أن تقف بالسارد والمتلقي على مسافة زمنية من زمن الحكاية التي يتم بثها عبر السرد، في تثبيت للحظة ما أو الإخبار عن تجربةٍ انتهت الذات الساردة منها. ومع "الأنت" تختفي الغنائية، وتحل المساءلة ليزداد شعور الذات بالحصار، وبأنها

مستهدفة حتى من نفسها، التي تغدو وكأنها ذات أخرى متربصة. هذا الشعور المتزايد بأن الذات مستهدفة دفعها للابتعاد عن الآخر وتجنبه، وبتشييئه إن اضطرت للتعامل معه، فها هو ناصر الذي يتأمل الأشياء ويصفها دائما، يقول مثلا عن شقة كلاوديا حينما دخلها لأول مرة "كانت الشقة مرتّبة، الكتب مرصوصة فوق بعضها كالأعمدة الصغيرة على الطاولة"، بينما يقول عن كلاوديا "جاءت ترتدي بنطلونًا وتي شيرت، وتلبس جوربًا في قدميها"، فكأنه لم يرمنها إلا ما كانت ترتديه.

حظيرة الدجاج

"ناصر، أنت تريد بيضة وأنا أدلك على حظيرة الدجاج".. هكذا بدأ رالف حديثه إلى ناصر وهو يقنعه بضرورة السفر إلى ألمانيا، مع أنه ليس محتاجا لمن يقنعه، ناصر الذي منحه الأب اسم الزعيم ثم ماتا كليهما لتتبدل أحوال الأسرة والوطن، أكمل تعليمه بما يشبه المعجزة، ويتخرج من كلية الآثار وينهي خدمته العسكرية ولا يجد عملا، فتسعى أمه لالحاقه بعمل بالسعودية عن طريق أحد أقاربها وتطالبه بأن يغير مهنته من مرمم إلى نقاش.

يتذكر ناصر: "شرعتُ في الإجراءات مستسلمًا، اكتشفت أنني كي أغيّر المهنة إلى نقّاش، عليّ أن أدفع رشوة، إذا دفعت لموظف السجل المدني لن أجد المال الذي سأشتري به عقد العمل، وإذا أخفقت في الحصول على التأشيرة سأظل في مصرَ بوظيفة نقّاش في خانة البطاقة انسحقتُ تمامًا"، هكذا سقط فريسة لليأس حتى استيقظ فزعًا على اهتزاز

السرير وصراخ نسوة الشارع. في لحظة تغيَّر وجه القاهرة التي ضربها الزلزال وأسقطها تحت الركام. يومها جاءه صديق مقترحا عملُ تقرير عن الآثار التي تأثرت بالزلزال.

بعد التقرير تبدأ علاقته برالف. ويتعرف على كلاوديا التي يتزوج منها في ألمانيا وتنجب له ولديه، وتستمر علاقته بالمنظمة التي جمعتهما، يعترف "لقد انصعتَ لتصبح مزيفًا بدرجة خبير".

بدا أنه سقط في مستنقع لن يخرج منه حتى قامت ثورة يناير، يقول "آمنتَ حتى قيام الثورة، أن كل ما يربطك بمصرَ هو وجود أُمّك"، ويسأل نفسه "لماذا ظللتَ مرتبطًا بمصر؟ كان يجب أن ينتهي ارتباطك بوفاة أمِّك، الأم هي الوطن الحقيقي"، ويواصل الاعتراف "منذ اشتعل فتيل الثورة وأنت شخص آخر، لا تنكِر، آخر يحاكم الشخصية التي كوَّنْتها قطعة قطعة على مدار عشر سنوات، باتت كل المَشاهد التي تأتيك مِن هناك تذكِّرك بجريمتك، صرتَ كائنًا آخر، تحاول أن تغسل ماضيك بتأييدها حتى النخاع، كما تغسل المنظَّمَة التي تعمل بها جرائمها بعقد بضعة مؤتمرات تدين فيها نَهْب الآثار".

والمنظمة لا تهتم بتحولاته، تثق أنه سينصاع في النهاية، حتى لا يفقد حظيرة الدجاج، يتم تكليفه بمهمة في مصر، ويحضر دون أن يتبين حقيقة مهمته، يقول لنفسه "بقيت الحال في مصر وتغيرت حياتك أنت، الحياة التي جاهدتَ لتصنعها! لا، بل ساءت الحال لكلينا، طلبتْ كلاوديا الطلاق".

أما الرواية الثانية فيحكيها عن طريق سيناريو فيلم عن الجالية اليهودية، التي استوطنت جزيرة "إلفنتين" في القرن الخامس ق.م.

يعرف ناصر أن اليهود خانوا المصريين وأفشلوا الثورة بتعاونهم مع الفرس الغزاة، ويدرك أن السيناريو يزور الحقيقة ويعمد إلى تهويد التاريخ، يقول لتوم" لا ترسخ لقصة السبي بهذه الطريقة، المؤرخون يعرفون الحقيقة"، ببرود يرد توم "لكنّ المُشاهدين لن يعرفوا"، حقا المشاهد لن يعرف إلا ما يقوله السيناريو، فيسأل ناصر نفسه "هل بإمكاني كتابةُ قصةٍ موازية تحمل الحقيقة؟".

لكن ناصر الذي يدرك استلابه ويتآلف مع انقسامه، يصف نفسه بأنه "لم أكن متمردًا يومًا، كنت كورقة مستسلمة للرياح طوال الوقت"، يتراجع ولا يكتب الحقيقة بحجة أنه ليس كاتبا، يدرك أنه لن يستطيع كتابة الحقيقة فيتراجع، يبرر نكوصه بالتساؤل "هل تبدو هذه القصةُ مكتمِلة كقصص توم؟ أنت لستَ كاتبًا فلِمَ تحاول الكتابة؟ لديك المعلومات الحقيقية فقط، ولديه القدرة على خلْق شخصيات من لحم ودم. هل سيصمد خيالك أمام خياله؟ "، ولما يخبرونه أن اسمه سيوضع على ما كتبه توم، يتلقى صامتا تفسير توم "الجديد هذه المرة هو أن المؤلف عربي، مصري تحديدًا، أنت أستاذ في مجالك، وهذا يمنح العمل مصداقية".

***

اختارت الكاتبة لروايتها عنوانا يحيل مباشرة إلى رسالة النص، ويشير إلى ما أصاب الهوية من ضعف والتباس جراء سياسات قامعة أفقرت

المواطن وصادرت حريته ودفعته للهروب من الوطن، بحثا عن حياة آمنة مستقرة، وناصر لم يكن مشغولا بالبحث عن هوية جديدة، ولم يكن معنيا بالهوية، حتى قامت ثورة يناير محدثة في ذاته زلزالا زاد من تصدعه، ومن شروخ الذات تسربت أضواء كاشفة أوضحت له حقيقة ما آل أليه، فتفاقمت أزمته التي عبر عنها النص، وكان جيدا ألا تسمه الرواية بالخيانة ولم تدينه، بقدر ما تدين المسئولين عن تلك الأوضاع التي تجعل من ناصر حالة عامة.

ولنتأمل ما فعله زوج أخته مديحة، الذي سلك نفس الطريق تقريبا، ولعله يشاركه القول "كنتَ تخطط لتظل مصريًا، تحتفظ بوطنك في الجيب الخلفي وتَجمع مزايا هذا المجتمع في الجيوب الأمامية، إذا حدث ما يهدد أمنَك تعود بقفزة واحدة"، فالاحتفاظ بالوطن ولو في الجيب الخلفي كان لدواع مرتبطة بأمنه الشخصي وليس لبقايا وطنية في روحه، والوطن الثاني يظل "هذا المجتمع" الذي يمنحه مزاياه، فاستلاب ذاته وهويته أفقده الانتماء إلا لنفسه فاختلف تعريفه للوطن، "الوطن ليس تلك التعريفات المعقّدة، لا التاريخ المشترَك ولا اللغة، إنه ليس الجغرافيا التي تنزاح من حين إلى آخر. المفهوم يجب أن يتطور باتساع الرؤية، اكتفِ بحقيقة أن الوطن هو المكان الآني الذي توجد فيه، الذي يمنحك المالَ، ويوفر لك أمنًا صحيًا".

***

هذا ما تكشف عنه الرواية، وتظل تتعامل معه باعتباره ضحية، فالفقر والقهر استلبا ذاته وأعمياه، فلم يشك للحظة أن للمنظمة دور في زواجه

من كلاوديا، وأنها لم تطلب الطلاق في ذلك التوقيت إلا لتضغط عليه وتضعفه نفسيا فيضطر بالقبول بالمهمة الخطرة، لم يسألها كيف اكتشفت فجأة أنه مختلف عنها، ولم يفطن لما تضمنه حديثه مع الدكتور هاينز حينما اعترض على وضع اسمه على السيناريو، اعترض قائلا: "لكن ثمة تزييف"، فسأله هاينز "ناصر، هل تفتقد ولديْك؟".

لحظتها لم يدرك العلاقة بين هذا وذاك، وفاته كذلك توقيت وصول الرسالة المنتظرة من كلاوديا، ولا لكلماتها المتناسية لكل ما كان قبل سفره، فقط تدعوه، فهل دعته لتقنعه بالموافقة، وهل يستجيب أم أن ما زال لديه بقية من ضمير تجعله يصر على الرفض، لا تجزم الرواية بما سيفعل، ولا بمصير علاقته بحياة.

ولنتأمل كذلك دلالة اسمها وتوقيت ظهورها في حياته، تبدو كطوق نجاة يمنحه حياة ثانية، حتى ولو كانت مثله مهزومة، مقهورة، لكنها تعلمت من هزائمها أن أهم معاركنا على الإطلاق أن نكون أنفسنا، تقول له "أريد أن أكون نفسي حتى لو بدوت لبعض الناس مجنونة، حتى إذا عانيت من الوحدة".

كذلك تمتاز حياة عنه بالخيال الذي اكتسبته من قراءة الروايات، واكتسبت معه حسا إنسانيا عاليا، جعلها تكف عن ذكر سيئات الزوج الميت بعدما زارها في المنام، بساطتها تجعل من بيتها الصغير وطنا، تقول "لم يَعنِ كرهي لزوجي أنني كرهت البيت، كَنَبَتي الأثيرة، سريري وضوء القمر يفترشه، الزوايا والأركان، وصداقات كانت تبدو في وقتها هشة،

لكنك تدرك -في وقت لاحق -كم كانت تحتل مكانة حميمة بداخلك! حتى شعاع الشمس الذي يستبيح غرفتي وقت الظهيرة"..

هذا هو مفهومها البسيط والخيالي للوطن، بينما هو يقاوم نفاذها إلى روحه، يسأل نفسه "هل كنتَ تبحث فيها عن رائحة قديمة؟ كُفّ عن الرومانسية، بعد موت أمِّك، لن يكون الوطن حضن امرأة"، لم يكن رافضا لها بقدر ما كان مستسلما لنمط حياة لا يمتلك الجرأة على تغييره، ويرفض التغيير، وحينما قضى معها سبع ساعات كان كل ما يشغله هو أن يعطيها مائة يورو وكأنه يحول المشاعر والأفكار إلى سلعة، لكنه لم يفعل، فلعل شيئا فيه اختلف يوح بأن ثمة أمل.

---

* وطن الجيب الخلفي، رواية، منى الشيمي ، دار كتارا للنشر، قطر، ٢٠١٩

ضحى عاصي تستشرف أفول القاهرة التي نعرفها

رأت انشراح عويضة في منامها كأنها ماتت، كما رأت قبرها يتحول إلى مقام يؤمه المريدون من كل مكان، يتحاكون عن كراماتها، وعن موتها المتكرر.

تكرار الموت هنا يشير إلى تعدد مرات رجوعها إلى الحياة، أما المقام، ففيه دلالة على شخصيتها العجائبية التي تأتي بالخوارق، وعلى أن المحيطين بها مؤهلين للاقتناع بالخرافات، كما أنه دلالة على الموت الأخير الذي لن تعود منه. ولم يكن الحلم خرافة، فبالفعل تموت، وتحملها إلى القبر سيارة "تحت الطلب ١٠٤ القاهرة"، ويصبح عنوانا لرواية «١٠٤ القاهرة» * للكاتبة ضحى عاصي .

تبدأ الرواية بسرادق العزاء المقام بعمر مكرم، وفيه يجلس الأسطى حسن زوج المتوفاة مذهولا، لدرجة أنه يشك في أن العزاء يخص انشراح أخرى، بينما المتوفاة التي تدرك ذهول زوجها تتسلم زمام السرد من الراوي العليم لتزيل الالتباس وتؤكد على أن المأتم يخصها، وأن الموت حررها من الخوف، ثم تتذكر لحظة احتضار جدتها نرجس وبدء علاقتها بالموت وبالزائر أو الهاتف الليلي الذي يحدثها عن "فيريل" التي ستصبح مصدر قوتها في الحياة، وقتها كانت في الخامسة عشرة، ثم تنسحب تاركة الراوي يكمل مهمته مع تأكيدها بأنها قد تضطر أحيانا إلى أن تتدخل وتحكي عن نفسها ما لا يعلمه عنها غيرها.

وهذا ما يحدث فعلا إذ تتكرر عبر البنية الدائرية للسرد تدخلاتها، خصوصا عبر قراءة غادة لكراسات المذكرات، يعود السارد العليم إلى القاهرة أواخر الخمسينيات حيث لم يعد هناك ملك ولا انجليز ولا طرابيش، فثورة يوليو قامت وعمرها أربعون يوما، وتزامنت مع دخول أبوها السجن، فلم تعرف لها أبا غير ناصر، وفي طفولتها كانت "الإمة" لعبتها المفضلة، حيث تسابق كل الأطفال لتلمس الحائط قبلهم لتفوز، وجائزتها أن تكون إبنة ناصر، فتهتف بفرح: "عبدالناصر أبويا"، وحينما تدخل المدرسة تكتب على الكراسات المدرسية اسمها " انشراح عبدالناصر" ولما تتعرض للتوبيخ تضيف اسم عويضة دون أن تحذف اسم عبدالناصر.

لكن انشراح ابنة البلطجي والتومرجية لا تصل إلى القمة، ولا تصبح وزيرة كما تنبأت لها المعلمة، ولا حتى تستطيع إكمال تعليمها، وتجد وسيلة للتعويض فيما يمتلك ابراهيم، حبيب الصبا من كتب فتعرف لوركا والرومي وغيرهما، وتصر على أن تصحب إبراهيم إلى الجامعة طيلة سنوات الدراسة الأربعة، لتحقق حلما مجهضا، ولتكتسب معرفة ووعيا تبرر بهما الرواية إتيان انشراح لأقوال وأفعال يستحيل أن تصدر عن امرأة شبه جاهلة. وأيضا لتجد ذكريات تعينها تحمل غياب ابراهيم الذي سافر في بعثة إلى فرنسا، لتقضي إثني عشرة عاما في انتظاره قبل أن تتزوج من ابن شقيقته حسن، كانت على مشارف الثلاثين، أفاقت حينما رأت قريناتها يسرن في الشارع، وفي أيديهن أطفال قاربوا سن البلوغ، فتدرك أنها عاشت عمرها كله كمن تجلس في عربة ساكنة، ويمر بجوارها قطار مسرع، فتتصور أنها هي التي تتحرك.

***

سواء كان زمام السرد بيد راو عليم أم بيد انشراح، وهي الشخصية المحورية في الرواية، فإن الحكايات تتوالي بفعل التداعي الحر، والاسترجاعات التي تستعيد كل الشخوص الذين مروا بحياة انشراح، وهو ما يشكل البنية السردية الخاصة بالرواية، التي تنقسم إلى فصول تحمل أرقاما متوالية حتى رقم ٢٢، وتتعدد مع الفصول دوائر السرد، فثمة دائرة كبرى تبدأ بالسرادق في الفصل الأول وتنتهي به في الفصل الأخير، وبينهما دائرة أصغر نسبيا يسترجع كل فصل فيها جزءا من سيرة انشراح، هذه الدائرة بدورها تضم دوائر أصغر لعدد من المقربين لانشراح، أو المؤثرين في حياتها، كأسرة كاترين اليونانية، أو أسرة بيبريان الأرمنى التي كانت بمثابة أسرة ثانية لها افتقدتها بعد أن هاجروا إلى أمريكا، فحرمت انشراح من شوارع القاهرة الراقية النظيفة لتصحب جدتها نرجس إلى الموالد. ولتجد نفسها مضطرة إلى ملازمتها دائما، فتعطيها العهد قبل أن تموت، وترث عنها عملها كبصارة، تقرأ الفنجان لمعرفة الطالع وتفك السحر.

وهكذا يتم تقديم الأحداث والعلاقات دون نسق ولا ترتيب زماني أو مكاني، ويغيب في بنية الرواية الحدث الكلي الشامل، فهي تتألف من عدد من الحكايات تنتظم على دوائر أوحلقات متناثرة، وسط ركام من الأوصاف والاستطرادات، فهي ليست رواية حبكة تقليدية، بقدر ما هي رواية نماذج لبشر في عالم ملحمي يشبه عوالم السير الشعبية، فتصبح الرواية سردا لسيرة انشراح والدائرين في فلكها من شخوص مثل الأسطى حسن كلشنكان أو شقيقها سيد وزوجته وابنائه، وغادة وناهد وغيرهم،

وهي السيرة التي تتقاطع معها أو تنعكس عليها المتغيرات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية التي شهدتها القاهرة منذ مولد انشراح في منتصف ١٩٥٢، وحتى رحيلها بعد انتخابات ٢٠١٠.

أما المسار الروائي في ١٠٤ القاهرة فهو أقرب إلى أن يكون لوحات، تمثل كل لوحة لحظة زمنية في تلك السنوات الممتدة من ١٩٥٢ وحتى ٢٠١١، وكل لحظة تعبر عن تاريخ وتعرف بالشخصية التي تحكي عنها الدائرة، بحيث تتكشف ملامحها الحسية والنفسية، ونعرف طريقة تفكيرها ووضعها الاجتماعي، ونعرف تاريخها الشخصي وعلاقته بالتاريخ العام، وهكذا عبر دوائر تحكي عن منال وناهد وحسن وابراهيم وباقي الشخصيات، هذا وتفضي الدوائر بعضها إلى بعض وتتماس أو تتداخل بالدائرة الكبرى التي تشكل متن الرواية التي ترسم عبر حركة شخوصها في المكان لوحة متشابكة للقاهرة عبر ستة عقود، والرواية حين تفعل ذلك تجعلنا نستعيد ذلك التاريخ، ونعيش الدوافع التي ألجأت الشخصيات إلى الشعور والفعل كما في واقعهم المعيش.

****

يشير عنوان الرواية " ١٠٤ القاهرة"، من ناحية إلى المدينة التي ارتبطت بها انشراح وعاشت تحولاتها خلال ستة عقود، وإلى رقم سيارة نقل الموتى التي ستُخرج انشراح من فضائها الذي يعاني شروخا تؤذن بتفتته، وهو الذي شهد لعقود تمددا واتساعا، فخروجها من الكلحة إلى شوارع واسعة نظيفة ارتبط بدخولها إلى بيت العم بيبيريان الأرمنى فتعلمت من

أسرته الكثير، وهو الأمر الذي تكرر مع أسرة كاترين الخياطة اليونانية، فقد صادقت ابنتها إيريني، فتحكي لها قصص الإسكندر الأكبر وكليوباترا وفورتونا ربة الحياة القادرة على تحويل البهجة إلى أحزان. كما تسببت حكاياتها وارائها عن الحب والجنس في التأثير على نفسية انشراح التي مالت إلى العزلة والاعتكاف، وتعرضت لنوبات إغماء عميقة ومتعددة فظنها الناس موتا، لكنها كانت تفيق فقالوا عنها "انشراح أم الخمس أرواح" وكان ذلك بداية لاعتقادهم بكرامات انشراح.

هاتان الأسرتين أكسبتا شخصية انشراح بعدا كوزموبوليتانيا زاد من خبراتها وعمق من شخصيتها، على العكس من مادلين التي تنطق اسمها "انشراخ" التي تنزعج قائلة "ربنا ما يجيب حاجة وحشة"، وتوضح معنى الشرخ باعتباره فألا سيئا، تكتشف فيما بعد أن المرأة الأوروبية تؤمن بالخرافات مثل جدتها نرجس، فمثلا كانت الجدة تضع الباذنجان على النار ليتخلص البيت من النكد، وهو الأمر نفسه الذي تفعله مادلين التي تقتنع بأن الباذنجان الأبيض والأسود يكونان معا دائرة الحياة وبشويهما معا تتجدد الحياة وتتحسن.

لكن مادلين تقنعها أن تلك المعتقدات ليست خرافات، وإنما هي عادات سليمة، تفسرها علوم الطاقة، وكل هذه الظواهر التي تبدو غريبة يكشف العلم أسبابها، حتى موتها المتكرر يفسره العلماء بظاهرة معناها خبرة خارج الجسد، ويتكفل الحلم بتأكيد ما تأتيه انشراح من خوارق، كما يفسرها أيضا، فالهاتف المتكرر أو الزائر الليلي يمنحها قدرات خارقة، ويحدثها عن فيريل، أما غادة فتشرح لها في الحلم أن "ڤيريل" تعني الطاقة

الكونية الهائلة التى تشع من بعض الكائنات، ومن يملكها يصبح أهلاً لسيادة جسده والناس والعالم من حوله، كما يشرح لها الزائر الليلي أن هذه القوى هى طاقة كونية يملكها محبو الخير الذين يملكون أو تتملكهم روح سوماتي المكلفة بإنقاذ العالم من الدمار.

هكذا تسعى الرواية لتفسير أو عقلنة الجانب الغرائبي في شخصية انشراح، كما تسعى أيضا إلى إقناع من يتشكك في صدور أفعال خارقة وأقوال حكيمة عن امرأة شبه جاهلة، فتكتب على لسان انشراح في مذكراتها "مازلت أشك أن هناك قوة غريبة تحركني، أنطق بلسانها، أميل إلى تصديق أنها عقلي الباطن، ولكنها أحيانا تتحدث بحكمة وخبرة ولغة وفصاحة لا أمتلكها، ولكني قد قرأت مرة أن الإنسان يحتفظ في ذاكرته بخبرات الأجيال السابقة والتي تنتقل إليه كعوامل وراثية، ربما يكون هذا مصدر المعرفة".

وقد لاحظ السوماتي نفسه حيرتها، ونعرف أنه نفسه الزائر الليلي حينما يقول لها في محاولة لإقناعها: "إن الإنسان نفسه يملك من القوى ما يغير به مسار الحياة، بل مسار الكون والمجرات في السماء وحركة دوران الأرض، أنت تملكين قوة خارقة حقيقية، قوة جبارة هي قوة الرأفة، وتتمتعين بقدرة نفسية شافية، لقد كان عيسى المسيح يعالج الناس بقوة الرأفة".

تنقلت انشراح بين بيوت كثيرة في انحاء القاهرة، عملت في أغلبها خادمة، كانت مسلحة بقوة الرأفة تلك، التي جعلت من شقتها الضيقة بالكلحة ملجأ لصديقاتها في أزماتهن، فتركن المعادي أو الروضة ليقمن

لبعض الوقت مع انشراح، منهن غادة التي ترفض حب وملايين عادل هيدرا الرأسمالي الذي يبني الكمبوندات في القطامية هايتس غير بعيد عن الكلحة، وترفض الحصول على فيلا في الكمبوند وتغادر المنتجع كله قاصدة بيت انشراح. يبدو المنتجع رغم اتساعه فضاء مغلقا تضيق فيه نفس غادة، أما الفضاءات الأخرى فهي ليست كذلك فهي منفتحة على بعضها البعض، مكتفية بذاتها، هذا ما تنقله لنا دون عمد انشراح التي تستكشف المدينة عبر حركتها فيها، راصدة حكاياتها وتحولاتها وتشوهاتها.

تتداخل الأحداث وأزمنة وقوعها، وتتردد البنية الزمنية بين ماض وحاضر، ثم ماض أبعد تعود منه ثانية إلى الحاضر، ولا تشير إلى زمن محدد إلا نادرا كقولها عن يوم اغتيال السادات:"ضربوا نار على الريس"، وهي بما تمتلك من فيريل و سوماتي استطاعت أن تتعايش مع الجميع، وأن تتفاعل معهم على العكس من ليلى زوجة شقيقها سيد، التي غادرت الكلحة لتسكن في فيلا بالمعادي فتشعر بغربة وهو نفس الشعور الذي يلازمها حينما تسكن بيتا امتلكه سيد في المهندسين.

هذه التنقلات تشير من جانب إلى الصعود طبقيا الذي حققه سيد وزوجته واشباههم معتمدين على ما جنوا من أموال مشبوهة المصدر. فالمال وحده وأيا ما كانت وسيلته كان هدفا وكان وسيلة للترقي لكل الذين حضروا سرادق العزاء، يكتشف حسن حينما يفيق من ذهوله أنه يعرفهم كلهم فهم يمثلون الصفوة – الآن– ورغم كل ما بينهم من تناقضات إلا أن السرادق جمع بينهم ليبدو وكأنه سفينة فضاء جاهزة لتنقلهم بعيدا عن الكلحة وعالم قديم تمثله انشراح، إلى القطامية هايتس

وما يماثلها من منتجعات تحاصر القاهرة القديمة التي توقف تمددها.

ويبدو مشهد خروج جثمان انشراح منها بمثابة إعلان عن قرب نهايتها، فمحتكروا المال والسلطة والمنتسبين لهم من شخصيات الرواية مثل بيسة أخت انشراح التي تزوجت الإخواني وأصبحت الحاجة أم عبدالرحمن، وطارق بن سيد وليلى أصبحا نائبين في البرلمان، وإبراهيم العائد من فرنسا بعدما أصبح شخصا مهما تتابع الصحف أخباره، كل هؤلاء نفذوا من تشققات الفضاء القديم ملتحقين بالسادة في فضائهم الجديد المغلق رغم اتساعه، تاركين حسن الذي يشده ماضي جده طوبار زعيم المقاومة بعيدا عن حاضره التعس، وأشباه حسن الغائبين وجدانيا في حلقات الذكر أو حلقات دخان المخدرات، وهكذا ترصد الرواية تفتت عوالم المدينة التي تشهد أفولها، وتستشرف تحول العلاقات بين الفضاءات المتجاورة بما ينذر بنشوب صراع قد يزيد من اتساع الشروخ التي تنسرب منها أرواح أولئك المتمتعين بقوة الرأفة.

---

* ١٠٤ القاهرة، ، رواية ، ضحى عاصي، بيت الياسمين للنشر والتوزيع، القاهرة ، ٢٠١٨

أمجد ناصر مغتربا

الاغتراب شعور قديم يلازم الإنسان منذ تعلم أن يعيش في جماعة، فوعي الفرد وحساسيته قد يدفعانه إلى عدم التوافق مع مجتمعه، فيغترب عنه، إما بالانعزال والانكفاء على الذات، أو برفض المجتمع وقيمه السائدة والتمرد عليه، ومن تجليات الإغتراب كذلك مظاهر الحزن والقلق الذي يعرفه أريك فروم بإنه "نمط من التجربة يعيش فيها الإنسان كشيء غريب، ويمكن القول إنه أصبح غريبا عن نفسه، إنه لا يعود يعيش نفسه كمركز للعالم وكمحرك لأفعاله".

ويهتم فروم بشكل خاص بقضية "اغتراب الإنسان عن ذاته" فهي تمثل جوهر قضية الاغتراب عنده، فإن أكثر ما يخيفه أن يفقد الإنسان ذاته، وجوهر فكرة الاغتراب يدور حول البعد والاقصاء، فتجاوزت معناها في البعد عن الوطن إلى معان أخرى احتفظت بفكرة النزوح عن الوطن، وإن ربطته بسياقات أخرى غير مادية، فلم يعد البعد المكاني شرطا لحدوث الاغتراب، وقد يشعر الفرد بالاغتراب وهو مقيم في وطنه وبين أهله.

***

وقد عانى الشاعر الراحل أمجد ناصر الاغتراب منذ بداياته، وهو ما انعكس على إبداعاته كلها شعرا وسردا. فهو الابن الأكبر لعائلة بدوية، واسمه الحقيقي يحيي مُحَّد النعيمي، ولد في المفرق بشمال شرق الأردن عام

١٩٥٥، كان اسمها الفدين، ثم أصبح المفرق لوقوعها على مفترق الطرق الدولية، وحدث أن انتقلت الأسرة إلى الزرقاء شمالي عمان، وهي مدينة ملأى بالأسر الفلسطينية المهجرة، فعاين معاناتهم عن قرب وهو ما أثر في توجهاته الفكرية فيما بعد، عمل في التليفزيون الأردني ثم انتقل إلى بيروت ليعمل في مجلة الهدف التي أسسها غسان كنفاني، وفي بيروت انضم إلى الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، واختار لنفسه اسما حركيا هو أمجد ناصر، ثم غادرها مع خروج المقاومة منها عقب الاجتياح الإسرائيلي لها في ١٩٨٢، فانتقل إلى عدن، ثم إلى لندن في ١٩٨٩، وهناك تعمقت مشاعر اغترابه فتجلت في ديوانه وصول الغرباء.

وهكذا امتلأت مسيرته بعناصر الاغتراب، المكاني والذاتي، فالبدوي بطبعه مرتحل، وقد باشر أمجد ناصر بداوة لم يعشها وإن كانت بصماتها مطبوعة في جيناته الوراثية، فغادر مكانه وأهله وأيضا اسمه، واقترنت قصائده – وكتاباته النثرية كذلك – بالحنين، وامتلأت بمفردات الغربة والسفر، وظل التحول والتجريب في قصيدته تأصيلا لثيمات اغترابيه واضحة في إبداعه، وقلقا أصيلا في ذاته الباحثة عن رؤيتها.

***

ترى الدكتورة نسرين محمود الشرادقة في كتابها "الاغتراب في شعر أمجد ناصر" أن قصيدته عبر كل مراحل إبداعه، حفلت بثيمات اغترابية فكرية وميتافيزيقية، وجاء الاغتراب تعبيرا عن شعوره بالانفصال عن محيطه الاجتماعي، كما جاء تعبيرا عن رؤية الشاعر لهذا المحيط، وجاء شكل

القصيدة في شعره انعكاسا لما تحمله ذاته من ثيمة الاغتراب، فقد بدأ كشاعر بقصيدة التفعيلة التي عاينت الشأن اليومي، وابتعدت عن لغة الاستعارة والمجاز، ثم انتقل إلى قصيدة النثر.

وقد أرجعت نسرين الشرادقة هذا التجريب المستمر في شكل القصيدة لديه إلى "القلق الراسخ في ذات الشاعر المتقلبة بين الرؤى والأفكار، كذلك كانت لغة الشاعر قالبا طيعا استوعب تحولات القصيدة الموضوعية والفنية"، وكان استخدام تقنية القناع تعبيرا واضحا عن هروب الشاعر واغترابه عن حاضره المثقل بالهزائم والانكسارات الذاتية والجماعية، وبذلك تكون البنية الفنية لقصيدة أمجد ناصر انعكاسا واضحا لثيمة الاغتراب الذاتية التي طغت على شعره عامة.

والقارئ لديوان "مديح لمقهى آخر" يلحظ ذلك، فمن ناحية يحمل المقهى كمكان دلالات تنبيء عن الاغتراب، فالمقهى للإقامة العابرة كفاصلة بين ارتحالين لنشدان الراحة، ومن ناحية أخرى يجد القارىء أن الشاعر أحاط قصائد التفعيلة التي يضمها الديوان بقصيدة نثر في مفتتح الديوان "أبواب للسماء ولكنها ضيِّقة"، وكذلك أنهاه بقصيدتيَ نثر: "كونكريت" و"نشيد وثلاثة أسئلة"، وهو ما يعكس قلقا فنيا، يضاف إلى قلق الذات كأحد أهم مظاهر الاغتراب عند أمجد ناصر، فجاءت قصيدته انعكاسا لما تعانيه ذاته من تحولات، فكان التحول دائما لحظة مركبة، وكان دائما انتقال بصري ولغوي وكذلك فكري وعاطفي.

وهذا ما اتفق فيه عباس بيضون مع نسرين الشرادقة، فقال في تقديمه

"للأعمال الشعرية لأمجد ناصر" أن الشاعر اختار "أن يتجنب الأنا الدراماتيكية الهائجة المتوترة والغارقة في مونولوجها الخاص، المشخصة على نحو مرضي للعالم".

***

يقول الشاعر المنقسم بين أمجد ويحيى، في حوار معه "أعرف أنني يحيى ولكني أعيش معظم الوقت كأمجد. أنسب إلى يحيى البراءة والقلب الأخضر والى أمجد الأخطاء والذنوب. فيحيى لم يعشْ حياة أمجد، ولكن يمكن لأمجد أن يتمنى لو كان يحيى، أو لو عاد يحيى"، ويكتب في ديوانه "حياةٌ كسردٍ متقطّع" قائلا: "في لندن التي أقيم فيها الآن بقناع شخص وهميّ فارًّا من نبوءة أمي التي يرن فيها اسمي الأول كذكرى مفزعة: يا يحيى لن تعرف نفسك الراحة".

فكأن لا راحة للنفس من اغترابها إلا باستعادة يحيي وهو ما لم تقدر عليه القصيدة، فلجأ الشاعر إلى الرواية، فكانت "حيث لا تسقط الأمطار" ثم "هنا الوردة" *وفيهما يعود "أدهم جابر" إلى بلده الحامية بعد اغتراب قسري طال لعقدين من الزمان، وإلى اسمه القديم "يونس الخطاط" يصفه بقوله "الشخص الذي كنته فيما مضى"، فازدواج الاسم لم يكن قناعا، وإنما انقسام وتشظ، لذا تبدأ "حيث لا تسقط الأمطار" بالتعبير عن الحيرة فتقرأ في سطورها الأولى: "من أين تبدأ حكايتك الطويلة، أو حكاياتك المطلّة بعضها على بعض كبيت عربي قديم؟ أنت لا تعرف بالضبط".

ويناديه قائلا: "أيها الرجل الهارب من عواقب اسمه، أو ما فعلته يداه"، هكذا يصبح أدهم الحاضر في المنافي بينما يونس الماضي، وبعد

العودة تنقلب الأدوار فيصبح أدهم ماضى ما قبل العودة ويونس هو الحاضر، وهي الإشكالية التي يعبر عنها الراو بقوله "بمرور الأيام والترحال والبحار العازلة نسيت، تقريبًا، يونس الخطاط..

هكذا من وراء أسوار الزمن البعيد، انبثق أمامك في المكان الذي لم تتوقع أن يصل إليه رسول أو خبر سار من بلادك. لم يكن يونس الخطاط بشخصه. هذا غير ممكن. هو لم يغادر الحامية إلا إلى الحدود وتوقف هناك، الذي عبر بلدًا قاده إلى بلدان أخرى حمل اسمًا آخر وصارت له مصائر مختلفة"، وفي موضع آخر يقول "إنني الاثنان معاً، رأسي المكلل بالشيب وقامتي هما أدهم، أما الخافق الحرون بين أضلاعي فلعله لا يزال يونس".

هكذا يتأكد انقسام الذات وما تبعه من تصادم شطريها، "قلت له على أي رصيف كنت تتسكع عندما وُجد والدك ميتا في محترفه، وعقب سيجارة في الطرف الأيسر من فمه؟ في أي حانة أو مقهى كنت تتجرع كأسا أو ترشف فنجان قهوة، وأمك يأكلها السرطان في مستشفي الحامية العمومي؟".

وهو صدام يؤكد ديمومة الاغتراب كلعنة قدرية، لذا كان لا بد أن يموت يونس، فتبدأ "هنا الوردة" هكذا: " لا يعرف يونس الخطاط أنه سيموت بعد أيام، أو يتجمد في الهيئة التي هو عليها، في العمر نفسه والجسد ذاته".

---

*هنا الوردة ، رواية ، أمجد ناصر ، دار الآداب ، بيروت ، ٢٠١٦

ورقة أخيرة تتقصى أسباب ما جرى

(١)

أفلح المصريون بعد ثمانية عشر يومًا من انطلاق شرارة ثورتهم في الإطاحة برئيس بدا، وكأنه سيمكث في كرسي الحكم إلى يوم القيامة، لكنهم وهم في سكرة فرحتهم بالنصر الذي بدأ سريعًا – وإن كان فادح الثمن – استناموا فغفلوا عن الطبيعة الأخطبوطية لنظام المخلوع، خلخلوا جذور النظام دون أن ينزعوها من أرضهم فراحت مع الأيام تستعيد عافيتها وتوغلها، لتعود مشاعر الإحباط والاحتقان واللا طمأنينة تتنازع نفوس المصريين، ولتستمر حالة عدم الاستقرار رغم الهدوء – المراوغ – على السطح.

تمكن الضباب من سد الأفق أمامنا وبدا وكأننا جميعًا لسنا على يقين من شيء، ربما لذلك صمت الكاتب وائل وجدي طويلاً، ففصلت سنوات خمس بين روايتيه: الثالثة (سبعة أيام فقط– ٢٠١٠) والرابعة (ورقة أخيرة – ٢٠١٦)* وفيها يحاول الروائي تلمس الأسباب والبحث عن جواب لسؤال غير عسير: لماذا ثار المصريون على الرئيس الأبدي؟

لذا أرجح أن الورقة الأخيرة هي ورقة ٢٤ يناير ٢٠١١ في التقويم أو رزنامة النظام الذي رحل لكنه لم يبد بعد. فاليوم التالي من نفس التقويم، ورغم كل ما حاق بنا من إخفاقات سيظل حدا فاصلا بين حالين عاشهما المصريون.

(٢)

يعود وائل وجدي لتقنية تعدد الأصوات التي سبق أن استخدمها في رواية: أنت أم طيف آخر، وهذه التقنية تتميز بأفقها الموضوعي الذي يتيح لكل الشخصيات، أن تتحدث بأصواتها الخاصة على نحو يتيح للقارئ أن يتعرف على وجهات النظر المختلفة حول الحدث الواحد، بدلاً من معرفته من وجهة نظر واحدة أو زاوية واحدة. فالحقيقة لا يمكن اختزالها في بعد واحد، بل تتميز بنسبيتها.

لكن هنا أكثر نجاحًا، ففي "أنت أم طيف آخر" بدت الأصوات، وكأنها أصداء لصوت واحد، وأرى أن دافع لكتابتها لم يكن تقديم شخصيات متناقضة بل الهدف هو عبور المسافة بين صاحب الحلم البريء والآخر فاقد الملامح مجهض الحلم. بينما هنا، في "ورقة أخيرة"، يحاول – كما قلت – أن يتقصى أسباب ما جرى، لذا فهو يختبئ خلف شخصياته، لكن يتنازل الراوي عن دوره لثلاثة شخصيات(أصوات) هم: خيري، سعيد، سلمى؛ حيث يتناوبون تقديم شهاداتهم عن واقع مهترىء أفسده نظام آيل للسقوط.

ويلاحظ القارئ، أن الأصوات تآلفت في رصدها – من زوايا مختلفة– لمظاهر تهرؤ النظام وفساده، وبالتالي تحولت مواقف الشخصيات الثلاثة من الموقف السلبي الغير مبالي بما يحدث حوله إلى المشاركة في التظاهرات المنددة بالنظام والداعية لسقوطه.

وقد ألقى الواقع السيئ بظلاله على الشخصيات، فانزوت وفقدت التواصل فيما بينها، وبالرغم من اعتماد الرواية على تعدد الأصوات واهتمام هذه التقنية بالحوار إلا أن الحوار في الرواية كان نادرا، وأغلبه لم يكن نتيجة تواصل مباشر بين الشخصيات بل كان يتم عبر الهاتف المحمول.

ويلاحظ القارئ – أيضًا – وجود امتدادات لهذه الشخصيات في رواية " أنت أم طيف آخر"، فنائل الصبي يكاد أن يكون هو نفسه خيري الشاب في " ورقة أخيرة"، بنفس ملامحه النفسية واهتماماته، ونظرًا لتغير العمر والمكان، فإنه يرصد المدينة بتضاريسها، ويستخدم الإنترنت والهاتف المحمول، وهو الذي اهتم برصد مفردات البيئة الريفية في صباه الباكر. وأماني في الرواية السابقة تكاد تكون هي نفسها سلمى هنا، وكذلك الخال ضياء عالم الآثار – هو أحد أصوات الرواية السابقة – يظهر هنا بنفس الاسم والعمل، لكن من خلال حديث خيري عنه، وهو يتعرض للاختطاف من عصابة تساومه على حريته وسلامته مقابل ما توصل إليه من اكتشاف.

والرواية بذلك تكشف عن أحد أسباب أزمة خيري، فالخال بالنسبة له بمثابة الأب والقدوة، وفي نفس الوقت تكشف عن إحدى أزمات الواقع، فالعلماء لا يجدون تقديرًا ولا حماية.

(٣)

عندما تتعدد الأصوات أو الرواة يتنازل الروائي لغيره من الشخصيات عن الكلام – بما يتناسب مع تكوينها النفسي والاجتماعي والثقافي– داخل النص، فإن السرد يتحرر من الهيمنة الأحادية، وتتعدد فيه الرؤى بما يسمح بتعدد القراءات والمواقف من أبطال الرواية وأحداثها، وبذلك تتعزز فنيتها، وأوجه الجمال والمتعة فيها، كما هو الأمر الذي فعله الروائي وائل وجدي في روايته: ورقة أخيرة، فبدلاً من السرد بضمير الأنا، كما فعل في روايتيه: ساقي اليمنى وسبعة أيام فقط، يكلف ثلاثة شخصيات بمهام الراوي، كما فعل في روايته: أنت أم طيف آخر، لكنه – هنا –كان موفقا.

فالشخصيات الثلاثة رغم تجانسها إلا أنها مختلفة. امتلك كل منها صوتا منفردا، فكان بوحها خاصا بها، دالاً عليها، ولم تكن أصواتهم أصداء لصوت واحد، كما لاحظت على رواية: أنت أم طيف آخر. ورغم أن الرواة هم خيري وحبيبته سلمى وصديق طفولته سعيد إلا أن هذه العلاقات كانت شبه معطلة، فقد قاموا بالبوح متصدين لدور الراوي بعدما شاب هذه العلاقات فتور متأثرة بواقع سيء– رصدت الرواية بعده السياسي – وأدى تشظي العلاقات الإنسانية وتشرذمها في الواقع، وفي الرواية إلى تقوقع الشخصيات داخل ذواتها، وقد انعكس ذلك فنيًا على الرواية، فرأينا الحوار مقتضبًا، وغالبًا ما يكون من خلال الهاتف المحمول، وسمعنا الأصوات تتكلم، فلا تصف بل تشكو أو تستسلم لنجواها في مونولوجات داخلية – قصيرة – بامتداد فصول الرواية التي ندر فيها

الوصف، هو نمط من أنماط السرد إلا "أن السرد حركة، بينما الوصف سكون، فالسرد مرتبط بالحدث ومرتبط بالزمن.

بينما الوصف هو تأطير الحدث في لحظة زمانية ومكانية ساكنة، والسرد يتوقف عند البدء بالوصف"، ولم يشأ الكاتب أن يوقف السرد فأوقف الوصف كما حد من تدفق الحوار لصالح المونولوج، وهو حوار داخلي أو كلام غير منطوق يكشف عن أفكار الشخصية ومشاعرها الداخلية". وهو يختلف عن الحوار العادي" لأن الشخصية التي تناجي نفسها تأخذ دور المتكلم والمستمع. فهو إذن تعبير فني مناسب لشخصيات مأزومة. والصوت المهيمن والأكثر حضورًا في الرواية هو صوت خيري، المهموم لاختفاء خاله ضياء، وقد كان له عوضًا عن الأب الميت، فيترك نفسه نهبًا للقلق على مصير الخال أو لاستعادة ذكريات علاقتهما، يقول عنه:"إنه صديقي ومكمن سري"، وتتفاقم أزمته بالغياب القسري لصديقه سعيد ثم فتور علاقته بسلمى، لذا يشكو:"دوائر الحيرة أدور في رحاها" ويصرح:" أنا بحاجة إلى أن أفضفض بما في قلبي".

أما سلمى فأزمتها امتداد لأزمة خيري وانعكاس لها، لذا تبدأ بوحها في كل مرة بالحديث عن خيري، فبوحها الأول في الرواية:" أشعر بخيبة وحسرة، خيري المحلق في فضاء الحيوية، يتحول فجأة إلى كهل، استغراقه اختفاء خاله عن كل شيء"، وحينما تعاود الظهور في خامس فصول الراية تختتم مونولوجها الداخلي بلوم نفسها: " ما الذي جعلني أتحدث مع خيري بهذا الفتور؟" ثم يتسلل الشك في نفسها فلم تعد متأكدة من حقيقة مشاعرها تجاه خيري، وتظهر لثالث مرة في الفصل الثالث متسائلة:" لماذا

يخايلني وجه خيري متجهمًا؟" بينما تفتتح المونولوج الأخير لها بالتعبير عن حيرتها:" أستغرب قلبي وأحواله، في لحظة أشعر أنني لا أستطيع تخيل الحياة بدون خيري، وفي أحايين أخرى أشعر بفتور مشاعري وبرودتها". أما سعيد الذي وجد نفسه وسط طلاب متظاهرين فشاركهم فيبدأ بالتعبير عن آثار الغاز المسيل للدموع، وتستغرقه تماما تفاصيل التحقيق معه، ومعاناته حتى تم إخلاء سبيله.

(٤)

"الرواية شخصية" هكذا يقول بعض النقاد، باعتبار أن الشخصية الروائية هي وسيلة الكاتب لتجسيد رؤيته، والتعبير عن إحساسه بواقعه، وهي – بحسب شكري عزيز الماضي – "ركيزة الروائي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا، وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها، فالشخصية من المقومات الرئيسية للرواية، وبدون الشخصية لا وجود للرواية، وخصوصا رواية الأصوات التي يقوم بنائها على تعدد وجهات النظر للشخصيات المختلفة. وقد تنازل الروائي عن دوره كسارد لثلاثة شخصيات تناوبت السرد فيما بينها ، وإن منح الروائي شخصية خيري المساحة الأكبر، إذ أسند له مهمة السارد خمس مرات شغل خلالها خمس وأربعين صفحة من أصل ست وسبعون صفحة شكلت متن الرواية. في مقابل أربعة مرات لكل من سلمى وسعيد شغلا خلالها معا واحد وثلاثون صفحة.

لكن هذا لا يعنى أن شخصيتي " سعيد وسلمى" كانتا ظلين لشخصية خيري، بل كانتا – ورغم عدم تناقضهما مع الشخصية المحورية – وهكذا تكون شخصية خيري هي الشخصية المحورية في الرواية، وليست الشخصية البطل، فالروايات الحديثة – عموما– تهمل فكرة البطل، "وتهتم بتصوير الوعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد ممثلة لاتجاه خاص في المجتمع، وتنزع نحو الواقع الاجتماعي، وتصوير الوعي الإنساني، مع تعميق هذا الوعي بالطرق النفسية والفلسفية التي عنيت بها القصة".

وهذا ما فعله " وائل وجدي" مع شخصياته، فالرواية تبدأ بخيري المعبر عن حزنه لاختفاء خاله، يقول " شعور باليتم يملؤني" وعن حبه لسلمى، ونعرف عنه أنه يمارس رياضة السباحة ويحضر حفلات مُحَمّد منير، يقول لسلمى : " أنا في صومعتي، لا أتابع أي شيء" ، لكن الشخصية تبدأ في التنامي باختطاف خاله، وبمشاهدة خيري للتظاهرات في الجامعة، " تأخذني المظاهرات بعيدا عن همومي، يستغرقني مشهد سعيد – صديق الطفولة – محمولا على الأعناق".

يعرف أن سعيد مثله يهتم بالرياضة وليس بالسياسة، يعرف أن سعيدا أصيب في المظاهرة ونقل إلى المستشفي وقبض عليه من هناك، سعيد يقول في التحقيقات " الحقيقة وجدت نفسي وسط الطلاب، الحماس أخذني، ورددت ما كانوا يرددون من هتافات" وفي موضع آخر يضيف " أنا لا أهتم بالسياسة على الإطلاق، لكن الفساد استشرى في كل مؤسسات الدولة".

يبقى سعيد غائبا بينما خيري وسلمى يستغرقان في تصفح المواقع الإلكترونية بحثا عن أخبار حقيقية بعدما فطنا لزيف ما يقدمه الإعلام الرسمي، يدركان أن " التعبير عن الرأي أصبح محرما" وأن الأضواء مسلطة على نجل الرئيس"، يوحد الفضاء الإلكتروني من فرقتهم مشاغل الحياة، سلمى تبلغ خيري بقرارها " عزمت على نزول ميدان التحرير يوم الثلاثاء"، ليتم تمزيق الورقة الأخيرة في تقويم نظام فاسد رغم تشبث النظام بالبقاء وهكذا تنتهي رواية ورقة أخيرة " تحاول عربات الأمن المركزي بدفعات الماء المضغوط أن توقف السيل المنهمر (....) لكننا لم نتراجع عن هدفنا، نتزايد تشبثا، يبهرني صبي صغير كتفه يلاصق كوع يدي اليمنى، أتأمله وهو يردد ما نقول بحماس، أحمله على كتفي، أتقدم به الصفوف...".

وهكذا، وبلقطة الصبي الصغير الثائر تنتصر الرواية للمستقبل وتشيع نظامًا استنفد فرصته الأخيرة وتمزقت ورقته الأخيرة. ولعل تمسك الروية بالأمل هو ما دفعها لجعل مصير ضياء عالم الآثار مفتوحًا، فهو لم يعد، ولم تصرح الرواية بموته مؤجلة تقرير مصيره لما بعد الورقة الأخيرة فلعل التقويم الجديد يحمل أخبارًا طيبة.

---

* ورقة أخيرة ، رواية ، وائل وجدي، ، دار شرقيات ، القاهرة، ٢٠١٦

صدر للمؤلف

- السعار والشذى ، قصص قصيرة ، ١٩٩٦
- العائد إلى فرحانة ، قصص قصيرة ، وكالة الصحافة العربية/ ناشرون ، القاهرة ، ١٩٩٧
- دم العصفور ، قصص قصيرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠٠٢
- زوال ، رواية قصيرة ، القاهرة، ٢٠٠٤
- العش للعصافير، قصص للأطفال ، كتب عربية، ٢٠٠٥
- حالة شجن ، رواية قصيرة ، الدار الثقافية، تونس، ٢٠١٩
- فن البحث عن الإنسان.. قراءات في الرواية، وكالة الصحافة العربية/ ناشرون ، القاهرة ، ٢٠١٩
- رشفات من النهر .. قراءات، وكالة الصحافة العربية/ ناشرون ، القاهرة ، ٢٠١٩
- ربيع البنفسج .. قراءات في الرواية، وكالة الصحافة العربية / ناشرون ، القاهرة ، ٢٠٢٠
- فاتحة لصاحب المقام، قصص قصيرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٢١

- العزلة ليست هي الوحدة .. قراءات ، وكالة الصحافة العربية / ناشرون ، القاهرة، ٢٠٢٢،

- حياة بين الرفوف .. قراءات، وكالة الصحافة العربية /ناشرون ، القاهرة، ٢٠٢٢

- طوق الحمامة.. دراسة ومختارات، وكالة الصحافة العربية/ ناشرون ، القاهرة، ٢٠٢٢

الفهرس